Enotri a Timpone Motta (I), la ceramica geometrica dallo strato di cenere e materiale relativo dell'edificio V, Francavilla Marittima

Marianne Kleibrink & Maria Sangineto

BREVE STORIA DEGLI SCAVI

Fin dal 1934 le contrade Macchiabate, Timpone dei Rossi, Timpone della Motta e Pietra Catania presso la cittadina di Francavilla Marittima (Calabria) sono apparse negli *Atti della Soprintendenza* come siti di notevole interesse archeologico in quanto luoghi dove si era sviluppata un'importante cultura protostorica, testimoniata dai resti di corredi tombali e di un insediamento greco (Foti 1964, 176-81; Foti & Zancani 1966, 7-13). Fu il dott. Agostino De Santis che si occupò di raccogliere una notevole quantità di materiale, segnalato alla Soprintendenza dall'Ispettore Onorario delle Antichità di Cosenza, il Cav. Giacinto d'Ippolito, e dallo stesso De Santis per circa un trentennio dal 1934. Ma solo nel 1961 il primo Convegno sulla Magna Grecia, svoltosi a Taranto e dedicato a 'Greci ed Italici in Magna Grecia' portò alla ribalta il nome di Francavilla Mma come una delle mete più urgenti della ricerca archeologica nella Sibaritide, soprattutto per lo studio dei rapporti tra le popolazioni indigene ed i coloni greci. Già dal 1960 Paola Zancani Montuoro si interessò alla fortuite ed occasionali scoperte assieme alla sua collaboratrice Dr. Maria W. Stoop. Si sentiva l'urgenza di uno scavo sistematico e metodico anche per l'incontrollato operare di scavatori clandestini.

Nel 1963 la Soprintendenza intraprendeva i lavori di scavo affidandone la direzione alla Zancani Montuoro. Nel giugno 1963 si svolse la prima campagna di scavi, poi una seconda nell'ottobre 1964 ed una terza nel giugno 1965. Questi scavi procedettero fino al 1969, con la Zancani Montuoro, che scavò la necropoli dell'Età del Ferro, in contrada Macchiabate, la Dr. Maria W. Stoop, che portò alla luce i primi tre edifici sacri del santuario sul Timpone della Motta, e la Dr. Marianne Maaskant-Kleibrink, che scavò nell'abitato nei pianori II e III.[1] Gli scavi si interruppero bruscamente nel 1969 e ripresero soltanto nel 1982 dopo anni di incuria in cui imperversarono scavi clandestini. In quell'anno infatti la Soprintendenza Archeologica della Calabria riprese gli scavi in collaborazione con L'Istituto Germanico di Roma per l'accertamento stratigrafico e la cronologia dei tre principali edifici di culto scoperti negli anni '60 (Luppino 1996, 195s). Il primo lavoro compiuto nel 1968-'70 fu il rilievo topografico generale dei singoli monumenti dell'acropoli (Mertens 1983, 578-'79) e poi, nel 1982, fu tentata una datazione dei singoli monumenti supportata dallo studio dei reperti di scavo. La prosecuzione degli scavi negli anni 1986-'87 ha portato all'individuazione di una nuova stipe votiva sul lato settentrionale del complesso e di un quarto edificio (nr. IV), da interpretare come stoa di servizio agli edifici principali (Luppino 1996, 195).

Dal 1991 sul lato sud dell'acropoli e sui pianori I e III la missione olandese, diretta dalla prima autrice di quest'articolo, ha scoperto capanne enotrie dal Bronzo Medio al Primo Ferro nonchè case dal periodo coloniale greco. Nel 1994, insieme ai templi già scoperti, sulla vetta nel punto in cui si trova un pozzo e una chiesetta bizantina, di cui erano rimaste solo le tegole, è stato portato alla luce un quinto edificio (nr. V) insieme a un altare (Maaskant-Kleibrink 1995, 1-7). La ceramica indigena dipinta in stile comunemente chiamato 'Matt Painted' proveniente dallo strato di cenere proveniente dall'altare e dall'edificio V è stato studiata dalla seconda autrice di quest'articolo e presentata per una tesi di laurea all' Università di Roma 'la Sapienza'.

BREVE INQUADRAMENTO TOPOGRAFICO-GEOLOGICO

La cittadina di Francavilla Marittima in provincia di Cosenza *(Fig. 1)* sorge a circa 15 km a nord di Sibari, dopo il bivio di Cerchiara, all'imboccatura della S.S. 105 per Castrovillari. Essa è posta su un promotorio, che si erge al limite nord della Piana di Sibari, facendo quasi da cerniera tra le ultime propaggini del massiccio del Pollino e le prime distese della fertile piana che prende il nome dell'antica città di Sybaris. È stato chiamato 'Timpone della Motta' *(Fig. 2)* un colle appartenente alla catena dei monti di Serra Dolcedorme, leggermente più abbassata per via di un taglio. Il colle, per la sua posizione isolata, malgrado l'altezza assolutamente limitata

[1] Per le publicazioni di Paola Zancani Montuoro, Maria W. Stoop e Marianne Maaskant-Kleibrink si veda la bibliografia.

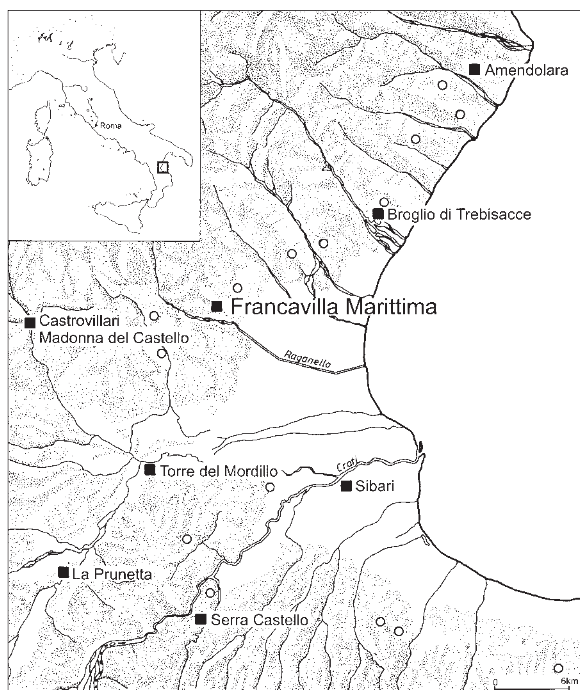


Fig. 1. Cartina della Sibaritide, con i principali siti archeologici.

(280 m), domina la parte della pianura di Sibari attraversata dal fiume Raganello. Esso forma una pianura leggermente ascendente da est verso ovest, con deviazione sud-est, di circa 170 metri, di lunghezza, e quasi 50 metri di larghezza. Il suo accesso e possibile solo da est. Il lato nord, infatti, per via del suo crescente ripido pendio erboso ed il lato ovest, per lo smantellamento roccioso, non sono accessibili e costituiscono una naturale protezione della cima del colle.

A Francavilla Mma sono presenti rocce calcaree o calcareo-dolomitiche mesozoiche, molto erodibili, permeabili e fratturate. Predomina anche il litotipo sabbioso-conglomeratico con componente ciottolosa – il conglomerato poligenico – che affiora sul Timpone della Motta. Esso è un litotipo depositato in ambiente di transizione tra marino e continentale, variamente composto sia orizzontalmente che verticalmente e poco resistente all'erosione.

Le forti acclività probabilmente non hanno permesso lo sfruttamento agricolo della zona, per la difficile lavorabilità del terreno. Il sito ha avuto quindi una vocazione pastorale, sfruttando le colline retrostanti e le pianure del Raganello. Le colture d'oggi, frugali, sono di olivo, fico e cereali minori.

La necropoli in contrada Macchiabate è situata subito ai piedi del Timpone della Motta *(Fig. 2)*, sul versante nordorientale, divisa da esso tramite il vallone Dardanía. La sua estensione, che si prolunga a sud e ad est nelle contrade i Rossi e Saladino, supera un chilometro di lato nei due sensi. Il terreno è accidentato da innumerevoli gibbosità di un paio di metri, con pendenza accentuata, che si riduce contro il pendio del colle.

BREVE ACCENNO ALLA SITUAZIONE ARCHEOLOGICA

Dal punto di vista archeologico tre sono le località bene individuabili in quanto componenti di un medesimo contesto storico e territoriale oggi noto come Francavilla Marittima *(Fig. 2)*: 1). la necropoli dell'Età del Ferro in contrada Macchiabate; 2). i pianori (I, II, III) di Timpone della Motta con resti di capanne e case; 3). La vetta del Timpone della Motta, sede di un santuario antico.

1) Macchiabate. Gli scavi della Zancani Montuoro in contrada Macchiabate, negli anni sessanta, hanno portato alla luce tumuli di forma circolare od ellittica *(Fig. 3)*, formati da massi o ciottoloni, scelti e messi in opera accuratamente. I tumuli non hanno muretto di contorno, né fossa, né delimitazione del piano di deposizione: il morto era deposto con le gambe ritratte sopra uno strato di sabbia, talvolta con rari ciottolini. Le tombe non avevano assi o impalcature di legno a protezione del deposto e le pietre erano accumulate direttamente sul morto e sul suo corredo.

La deposizione dei corpi inizia nell'Età del Ferro. Combinando lo studio topografico della necropoli con i dati dei corredi, vi si possono distinguere due serie principali di sepolture anteriori alla fondazione di Sibari. In una prima serie le tombe presentano una grande omogeneità nella tipologia come nella composizione del corredo, che traduce l'osservanza fedele del rituale indigeno tradizionale; esse riflettono una cultura ben inserita in una rete di centri dell'Italia meridionale, ma ancora sprovvista di contatti col mondo marittimo. Una seconda serie appartiene alla generazione successiva; raggruppa tombe analoghe con un corredo tradizionale, che tradisce però una lieve evoluzione: accoglie oggetti giunti via mare. Queste importazioni incominciano verso la fine del Geometrico Medio: per esempio una pyxis sferica corinzia, una coppa fenicia e sigilli. L'analisi indica che questi oggetti appartengono a delle serie molto numerose a Pithecusa. Queste navigazioni si svolgono in epoca coloniale ma sono senza rapporto col movimento degli Achei verso la costa ionica. Testimoniano, quindi, contatti col mondo greco orientale ancora prima della fondazione di Sibari (708/'07 a.C.: Bérard 1965, 95).

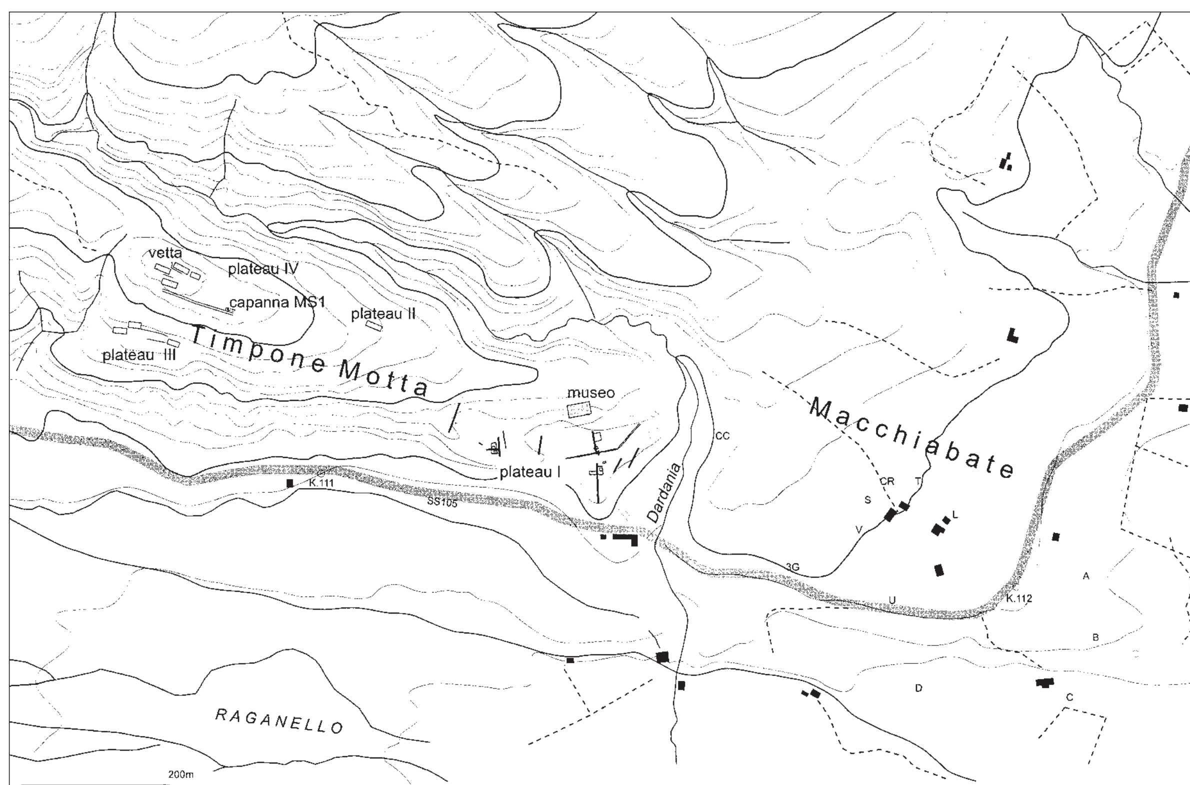


Fig. 2. Cartina delle contrade Timpone Motta e Macchiabate, in agro di Francavilla Mma.

La parte scavata della necropoli è povera di tombe del VII secolo a.C., mentre dalle tombe studiate finora il suo uso si protrae fino e non oltre al penultimo quarto del VI secolo a.C. Questa situazione riflette probabilmente l'effetto dei primi tempi della fase coloniale nella Sibaritide. Ma la funzionalità della necropoli almeno fino ai primi due terzi del VI secolo, la scoperta sui pianori della Motta di abitati dell'epoca coloniale greca, costruiti su capanne enotrie di IX-VIII secolo, e l'uso del santuario per un arco di tempo che va dal IX fino al V secolo a.C., indicano sicuramente una continuità cronologica dell'insediamento indigeno.

2) I pianori I, II e III su Timpone della Motta (Fig. 2).
I pianori d'insediamento si presentano disposti sui lati terrazzati artificialmente. Sul lato sudoccidentale si stende il plateau III, dove si trovano almeno tre case dell'epoca coloniale greca di VI secolo a.C.: la 'Casa dei Clandestini', la 'Casa dell'Anfora' e la 'Casa dei Pithoi', su quello nordorientale il plateau II con almeno due case, la 'Casa dei Pesi' e la 'Casa della Cucina', mentre il plateau I, il più grande della Motta, consiste in un grande terrazzo di fiume, inclinato verso il Raganello, di 500 m., in direzione sud-est rispetto al colle. Gli ultimi scavi del 1996 hanno posto l'attenzione su questo sito, dove sono state scoperte tre case di VI a.C.: la 'Casa Aperta', la 'Casa del Grande Muro' e la 'Casa del Laboratorio'. Sotto queste case sono stati individuati strati del Bronzo che verranno indagati negli scavi futuri. In particolare sempre sul pianoro I, nell'area vicina all'orlo sud-ovest, sopra il Raganello, è stata individuata una capanna enotria ovale (9 × 4 m) di fine IX-l'intero VIII secolo a.C. Il fondo e le pareti sono di argilla cotta. Dal materiale trovato si deve menzionare una grande scodella quasi completa d'impasto lucido con orlo rientrante, datata intorna a 800 a.C. Su questi plateaux sono venuti, dunque, alla luce abitati dell'epoca coloniale di VI secolo a.C. e sotto la maggior parte di queste abitazioni, tracce di capanne dalla prima Età del Ferro, e sotto alcune di queste capanne traccie d'insediamento del Bronzo Medio. L'arco cronologico copre la seconda metà del XV secolo a.C. fino al VI a.C. (vetta, plateau III, e plateau I).
L'importanza di Francavilla Mma nel quadro dell'archeologia della Magna Grecia è dovuta, quindi, alla sua



Fig. 3. Contrada Macchiabate, pianta delle tombe nella zona 'Lettere' (da Zancani Montuoro, ASMG 6-7, 1965-66).

continuità: le tracce di vita sono infatti attestate fin dall'Età del Bronzo Medio (vetta, plateau I e fianco sud del Timpone della Motta); soltanto ulteriori scavi chiariranno meglio il tipo di comunità ed il grado di civiltà presente. La presenza di una civiltà abbastanza sviluppata già in questo periodo cronologico pone l'interessante problema dei contatti con il mondo miceneo. Presenze micenee si trovano anche in altri centri della Sibaritide già dal Bronzo Medio e Recente: Amendolara (fibula di bronzo tipo Miceneo III), Torre Mordillo e soprattutto Broglio di Trebisacce. Però, finora un solo frammento Miceneo è stato trovato nei contesti recentemente scavati sul Timpone della Motta.

3) Il santuario in cima (Fig. 4). Almeno cinque depositi votivi sono stati parzialmente scavati. La famosa *Stipe 1* era larga almeno 70 metri; la parte scavata dalla Stoop negli anni sessanta misurava ca. 3 × 5 × 2,50 m e conteneva i frammenti di migliaia di idrie votive, mista con ceramica protocorinzia, greco-orientale/insulare, e, in quantità minore, corinzia (Stoop 1974-76, 115ss). Questo deposito votivo molto grande è quasi completamente scavato da clandestini negli anni sessanta. La Stipe del II edificio (*Stipe II*) si trovava davanti alla parte nord del muro orientale del II edificio, ed era appoggiata ad essa. Si tratta di un scarico votivo di esclusivamente idrie votive (circa 300 esemplari) e soltanto pochi esemplari di anelli con idriette. La Stipe del III edificio si trovava nella parte orientale dell'edificio III. Nella *Stipe III* era stata sepolta, con speciale addensamento nella zona del muro est, sia all'interno che all'esterno, una massa di idrie votive. Le idrie della Stipe II e della Stipe III furono sepolte dopo l'abbandono degli edifici. Nella *Stipe IV* c'era un piccolo gruppo di terracotte rappresentanti Pan, Silenus e Nymfe, databile dall'ultimo quarto di VI all'ultimo quarto di V secolo a.C. (Stoop 1974-76, 130-140). Gli scavi degli anni ottanta hanno portato alla luce, sul lato settentrionale della cima della Motta, tre recinti paralleli, che ospitavano una stipe votiva composta (dunque *Stipe V*) da idrie e ceramica di VI secolo a.C. Il recinto più basso, parzialmente intagliato nella roccia ed integrato con brevi tronconi di muretti in pietrame forma il lato sud del IV edificio (lungo 17 m).

3.1. Gli edifici

I templi e gli edifici che compongono il santuario antico sulla vetta della Motta sono fin'adesso cinque (I, II, III, IV e V, *Fig. 4*). I primi tre sono allineati nei pressi dell'altura principale, quello più ad ovest (III) è spostato nel posto più dominante, nel centro, gli altri due (I e II) sono allineati verso il limite settentrionale della pianura, l'edificio IV è situato sulla terrazza nord dell'acropoli, allineato parallelamente all'edificio V, che si trova a sud dell'edificio III. Gli edifici I, II e III sono orientati approssivamente ad est. L'accesso ad est e certamente indicata per chi voglia arrivare in cima all'acropoli, perchè ad ovest ed a nord il colle digrada ripidamente in un dirupo roccioso. Inoltre aprendosi ad est gli edifici avevano una splendida visuale sul fiume Raganello, che collega l'entroterra con il mare Ionio. L'edificio V è ancora in fase di scavo; la planimetria completa dell'edificio però si sta già definendo con i recenti scavi *(Fig. 5).*
I resti dei primi tre monumenti sulla cima (I, II e III) appartengono ad importanti edifici dalla pianta allungata *(Fig. 8)*. Negli edifici si trovano delle file regolarmente accostate di grandi incassi nella roccia (diametro 0.50 cm, profondità 0.60 cm), che sono serviti a contenere dei montanti di legno. Per la loro ripartizione, le buche per palo dell'edificio III si possono considerare corrispondenti all'allineamento, nonchè alla grandezza generale delle costruzioni di pietra. Infatti ad una più attenta osservazione appare chiaro che la maggior parte di questi fori non potevano essere appartenuti all'edificio con fondazioni in pietra, ma testimoniano una fase anteriore, perchè molti di essi (almeno, visibili, 8 nel lato sud dell'edificio III) sono stati tagliati dalle stesse fondazioni in

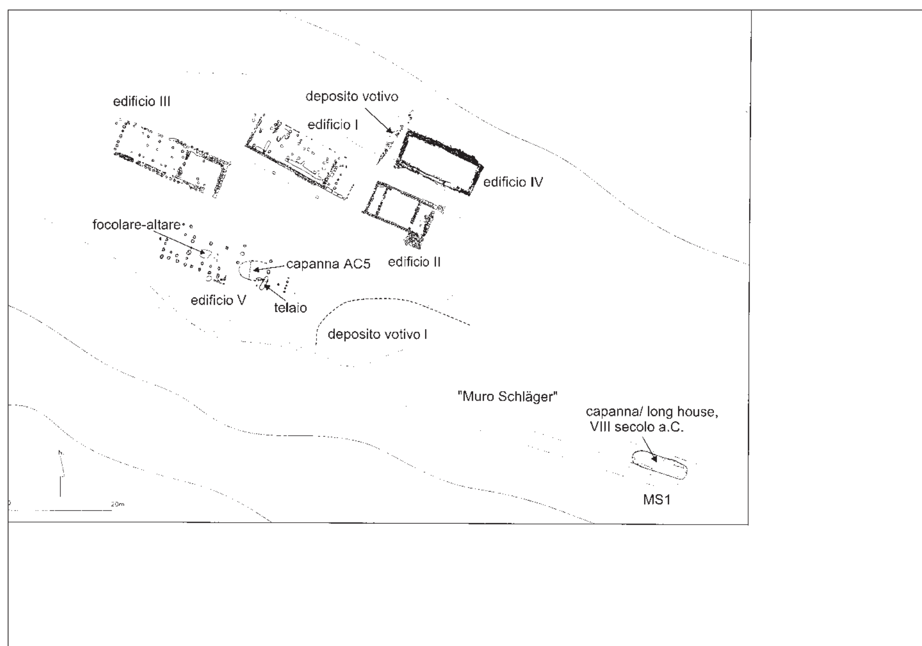


Fig. 4. Francavilla Mma, vetta del Timpone Motta, resti del luogo sacro antico.

pietra. I muri presumibilmente erano fatti di mattoni crudi o di argilla mista a fango, alcune traccie di grumi indicano tali sistemi. I lati dell'edificio IV sono costruiti in ciottoli di fiumi e blocchi di conglomerato, nella parte est della struttura, sigillate dal crollo della copertura, si trovava un ampio lembo di battuto in concotto in cui erano conservate statuette raffiguranti Atena Promachos, Pan e le Ninfe, offerenti e divinità in trono, datate dal VI al IV secolo a.C.

La datazione e le varie fasi di costruzione adesso in evidenza dall'edificio V risolvono molti problemi di cronologia interna degli altri edifici già scoperti negli anni '60. Si deve supporre che, per gli edifici I, III e V, ad una prima struttura con fori per palo di legno, si sia sovrapposta una costruzione in pietra, posta nello stesso punto e di grandezza approssimativamente identica (Maaskant-Kleibrink 1993, 4-9). La roccia è stata parzialmente livellata per impiantare i muri e per creare un piano di calpestio all'interno degli edifici. I livellamenti più evidenti sono due: uno sul versante meridionale (zona dell' edificio V) e l'altro all'esterno del lato sud del I edificio. All'interno degli edifici I, II e III si è creato un piano di calpestio – probabilmente diverso da vano a vano – colmando con terra di riporto i dislivelli. La datazione successiva dei primi scavi si presentava molto confusa poiché il Timpone in periodi sub-recenti era stato occupato dai carbonari, che avevano tolto tronchi e radici per farne carbone. Per questo lavoro avevano scelto il tratto relativamente più pianeggiante nel mezzo della vetta, dove si trova il III edificio, qui hanno posto il tumulo di legna utilizzando le pietre dell'edificio per costruire i loro ripari. Sul punto in cui si trova il V edificio c'era invece una chiesetta bizantina, di cui sono rimaste solo le tegole e al di sotto della chiesetta c'era un spesso strato di ghiaia che copriva l'edificio V.

L'altare eschara, lo strato di cenere e l'edificio V *(Fig. 6)*

L'importante scoperta fatta negli ultimi anni (dal 1992) di un edificio (V) a sud del tempio principale (III), pone interessanti interrogativi intorno all'assimilazione di elementi indigeni e coloniali nell'architettura e nei riti religiosi. Sotto una chiesetta a doppia abside di epoca bizantina nell'angolo sud-est dell'acropoli, è stata trovata una struttura che, per i dati finora studiati, ha diverse fasi di costruzione: Un focolare-altare a sud del muro meridionale della chiesetta, le cui misure sono di 1,60 × 2,12 m *(Fig. 6)*. Quest'area ha una forma arrotondata di colore grigio-violaceo ed era coperta da uno strato di bruciato nero. Al di sopra vi era uno strato di cenere grigio-violaceo. Intorno a questo focolare furono ritrovati gruppi di oggetti votivi datati al tardo IX e l'intero VIII secolo a.C., (pesi di telaio,

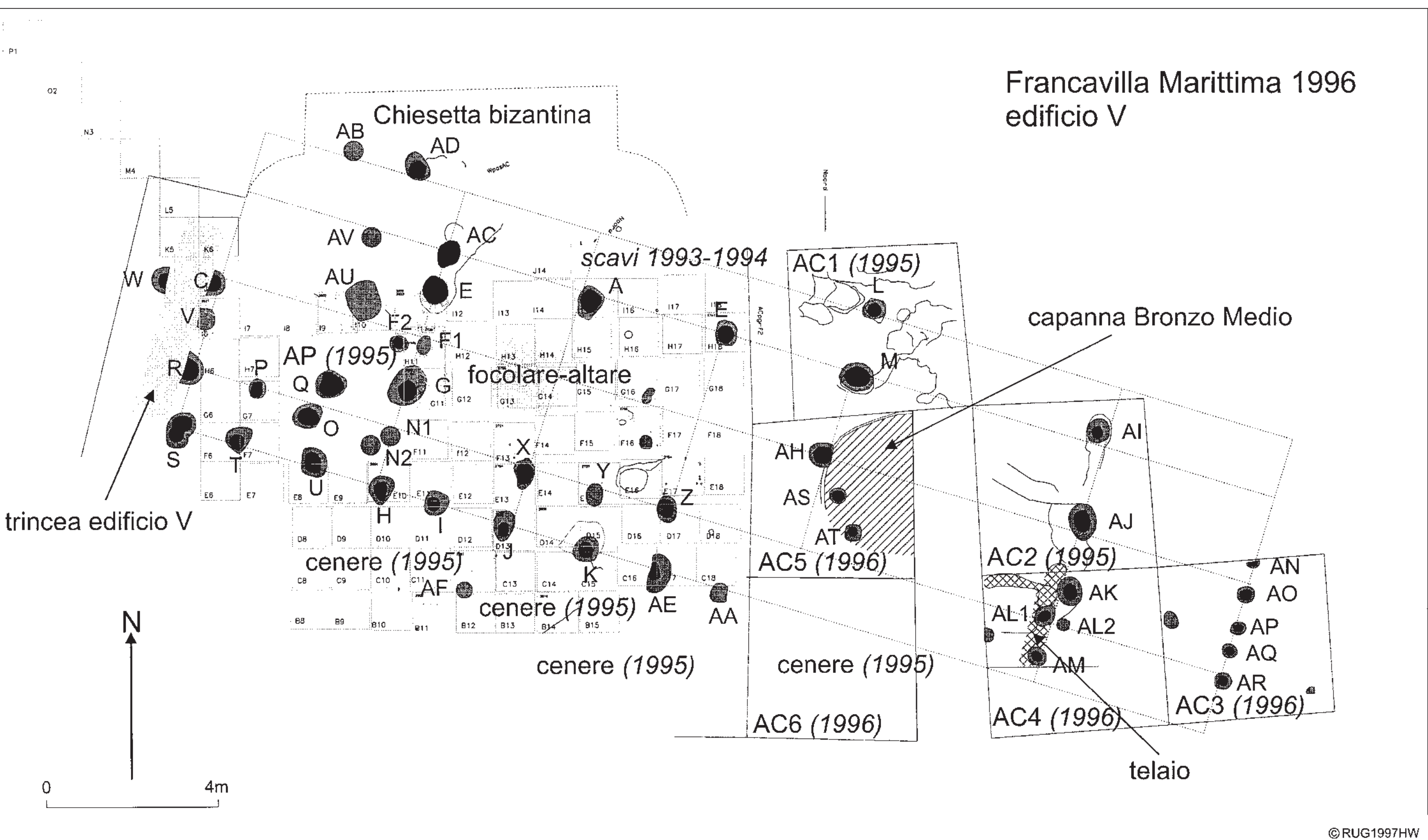


Fig. 5. Francavilla Mma, vetta del Timpone Motta, resti dell'edificio V, ed i numeri degli scavi 1993-1997.

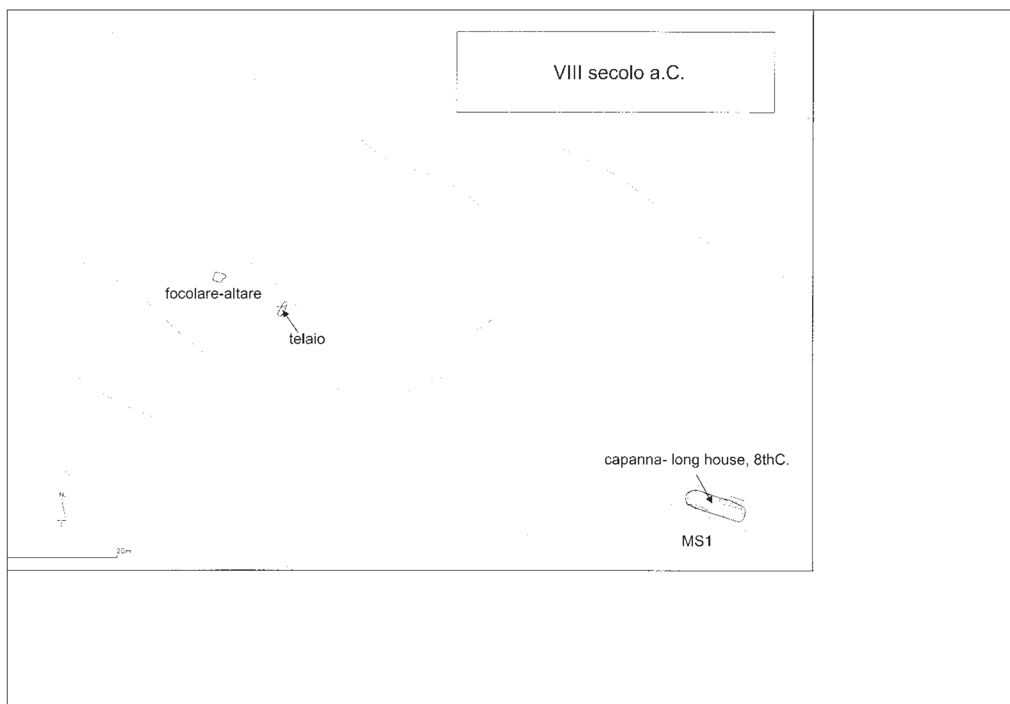


Fig. 6. Francavilla Mma, vetta del Timpone Motta, resti del luogo sacro del VIII secolo a.C.: l'altare all'aperto, le capanne a telaio e lo strato di cenere.

fuseruole, fermatrecce, pendenti a spirale, spiraline digitali, armille, anelli e fibule di bronzo, perle e scarabei in pasta vitrea, ecc., Maaskant-Kleibrink 1996, 198ss). Questo materiale è lo stesso presente nei corredi funerari delle tombe di Macchiabate. L'altare e l'area sacra all'aperto furono ripulite ritualmente; i doni votivi trovati dentro fessure e buchi del conglomerato madre, sono quelli rimasti dopo la pulizia rituale. Uno sottile strato di ceneri insieme alla ossa d'animali e frammenti di ceramica d'impasto e ceramica geometrica rimasti ne formano la prova (si controlli i luoghi di ritrovamento dei singoli pezzi di ceramica – descritti nel catalogo – nella pianta *Fig. 5*). Intorno al focolare-altare furono scoperte una serie di buchi per pali con un diametro di 60 cm. ed una profondità di 50 cm. I buchi contemporanei all'altare appartenevano probabilmente ad un recinto che proteggeva il luogo sacro.

Le ceneri dell'altare venivano scaricate a sud dello stesso *(Fig. 5)*. Lo strato di cenere, che è molto spesso (1 m / 1,70 m) indica una lunga utilizzazione; i frammenti di ceramica trovati dentro la cenere indicano un periodo d'uso di almeno un secolo – dai ultimi decenni del IX ai ultimi decenni del VIII secolo a.C. Sono state trovate ossa di animali sacrificati, ceramica enotria-geometrica, tra cui tazze in "grey ware", fabbricata con un tipo d'impasto risalente al Bronzo Recente ma con una forma tipica della prima Età del Ferro. Importante è notare che dentro la cenere furono trovati solo frammenti di ceramica; completamente assenti erano oggetti in metallo o fuseruole o pesi di telaio. Questa separazione degli oggetti indicano azioni votivi diverse.

La presenza dell'altare come momento centrale e determinante dello spazio sacro è attestata già in Grecia dal IX per tutto l'VIII secolo a.C. L'uso cioè di una piattaforma naturale o artificiale con sopra uno strato di materiali (ossa e ceramica) per scopi rituali, o la stessa dedicazione del bronzo, che già nel IX secolo era usato nei corredi tombali, testimonia il trasferimento decisivo di questa ricchezza verso il divino, tutto ciò indica la presenza di uno spazio sacro ben definito. La presenza del tempio è una monumentalizzazione dello spazio sacro e rituale che inizia intorna al 700 a.C. Il temenos e l'altare sono gli elementi essenziali dei primi santuari (Bald Romano 1988, 127-134). Ma è l'altare che è la prima manifestazione strutturale di quello che chiamiamo luogo sacro. L'altare-focolare del Timpone della Motta ha già i caratteri



Fig. 7. Francavilla Mma, vetta del Timpone Motta, edificio V, protome, in terracotta, di dea velata c. 640/30 a.C.

peculiari di un santuario indigeno per le sue caratteristiche strutturali e per la delimitazione del suo spazio sacro con una terrazza artificiale ed un probabile muro di cinta, che definiva i confini meridionali dell'area.

Un'altra struttura importante scoperta nella campagna di scavi 1996 è una capanna per la filatura, coloratura e tessitura, in fase con l'altare e ad est di questo *(Fig. 6)*. In questa struttura è stata trovata una notevole quantità di pesi da telaio d'impasto con decorazione a Labirinto (pesano 800/1200 gr.), situle d'impasto, per contenere lana, intonaco di capanna, fornelli. I pesi di telaio erano disposti in due grandi file, su di una lunghezza di 2,20 m. circa; alla fine delle file c'erano due pesi più grandi senza la decorazione del Labirinto (pesano 1500/1700 gr.). Tutto questo fa pensare ad una capanna funzionale per la filatura, coloratura e tessitura delle vesti sacre della dea da parte di tessitrici scelte per questo rituale. L'edificio in legno V *(Fig. 5)*, un lungo tempio con buche di palo, datato intorna a 700 a.C., scopriva l'altare-focolare dentro la cella, sembra possibile che una base per una statua di culto fu costruito sopra l'altare. Le dimensioni totali dell'edificio scavato fino al 1998 erano di 29.50 × 5.05 m, il suo adyton è di 7.52 × 5.05 m. L'altare-focolare è ad 1.89 m. dalla parete ovest (il posto dove nei templi greci si trova la statua di culto). La parete sud fu costruita con una doppia fila di pali per via della sua posizione nel pendio scosceso, quella nord con una sola fila. I buchi hanno una profondità di 60 cm. ed un diametro di 50 cm. I doni votivi di VII secolo a.C. dentro edificio V, per lo più identici a quelli dello *Stipe,* giacevano per terra dentro l'edificio. Il materiale è formato da idrie e coppette a due anse, ceramica protocorinzia, fuseruole, *kalathoi* miniaturistici, coppe a filetti, idrie, tazze e due pinakes raffigurante una dea stante ed un pinax con una dea velata *(Fig. 7)*. Gli oggetti votivi sono datati dalla metà alla fine del settimo secolo. Questi doni sono stati ritrovati in uno strato di calcare gialla evidentemente il secondo pavimento del tempio. Con questo strato che copre oggetti dell'IX/VIII a.C. molti servizi votivi sono fissati. Questi gruppi di doni formano la prova per una re-dedicazione grecacoloniale dell'edificio intorno a 650/40 a.C. Sulla base della presenza di questi doni, fra cui i pinakes, si può ipotizzare la dedicazione di una nuova statua di culto intorno alla quale furono messi nuovi servizi votivi. Il tempio da questo momento in poi fu esclusivamente usato come 'casa della dea' perchè tutti i doni, anche idrie e kalathoi estremamente friabili, furono ritrovati per la maggior parte interi e spesso intatti. Ceramica così friabile, posta per terra, può solamente sopravvivere così intatto se l'edificio rimane chiuso. L'orientamento dell'edificio è leggermente differente dall'edificio III e sembra seguire il bordo sud della cima. La recente ricostruzione di Huib Waterbolk, misurata con 'total station', ha permesso di avere un quadro completo della pianta dell'acropoli: i due edifici laterali (V ed I) creano infatti una entrata monumentale al tempio principale (III) *(Fig. 8)*. Il livellamento e la pulitura sacrale della struttura precedente doveva evidentemente servire per la costruzione di un altro edificio sul posto. La datazione di questo strato, dai servizi votivi in esso ritrovati, è posta intorno al 620/600 a.C. Sopra l'edificio di pali in legno fu costruito un edificio con fondazioni in pietra delle stesse misure, di cui è conservato una stretta parte del muro sud e l'incavo del muro nord. Intorno a 600 a.C. l'edificio deve essere stato coperto completamente da una spesso strato di ghiaia.

Il tempio V in buchi per palo ha dimensioni maggiori rispetto all'edificio III e questo prova, forse, una maggiore arcaicità ed importanza rispetto a quest'ultimo almeno tra la fine dell'VIII e l'inizio del VII secolo a.C. La possibilità che sia stato edificato sopra la capanna enotria piena di pesi da telaio (la casa della dea del telaio) evidenzia una continuazione della sua funzione sacrale dall'epoca precoloniale fino all'epoca coloniale e contemporaneamente l'importanza assunta dal culto già nella società indigena.

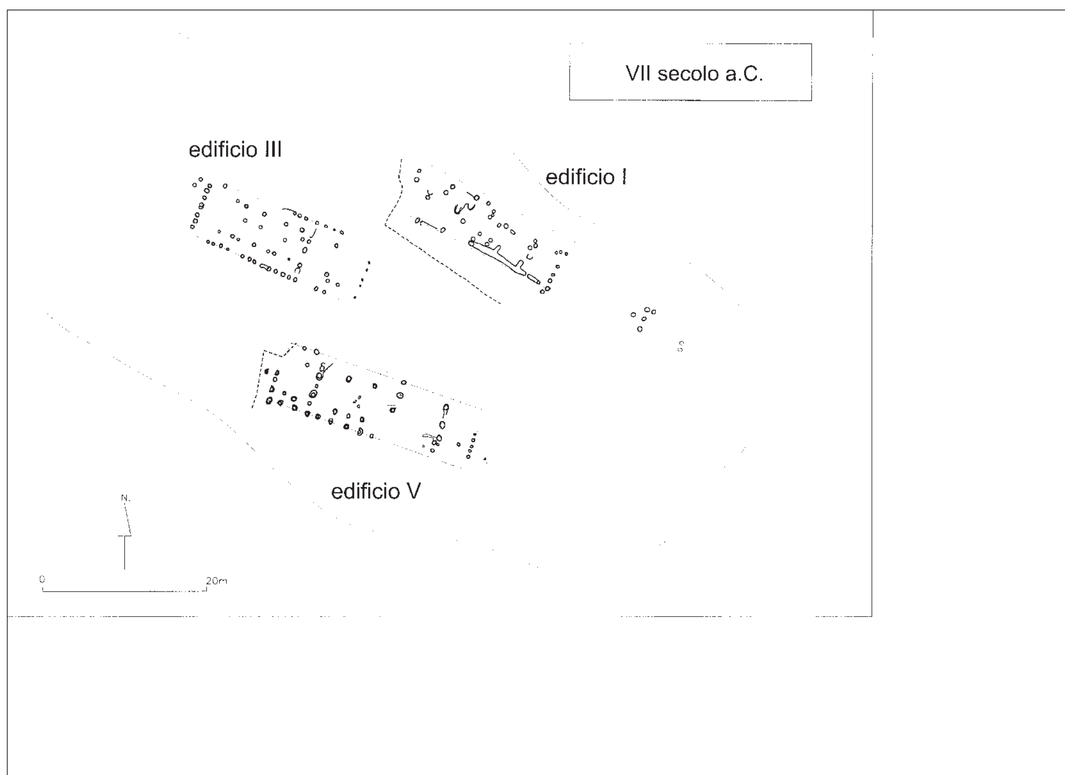


Fig. 8. Francavilla Mma, vetta del Timpone Motta, la pianta monumentale con i tre edifici sacri, con pali di legno, VII a.C.

ACCENNI GENERALI SULLA CERAMICA GEOMETRICA ENOTRIA

Per ceramica Geometrica si classifica un tipo di ceramica presente nell'Italia meridionale, frutto di un artigianato specializzato e prodotto nel posto dove viene usato così come è generalmente usato laddove è prodotto (Yntema 1990). Essa è caratterizzata da una decorazione scura e opaca (perciò 'Matt Painted') su un'ingubbiatura chiara (bianca o avorio). Gli ornamenti sono di tipo geometrico, mentre l'ingubbiatura e la pittura, che va dai toni del nero al marrone, sono argillose e perciò opache. La decorazione di questa ceramica può' avere motivi originali o motivi ripresi da altri distretti regionali rielaborati in maniera più o meno originale (stile a tenda).
La ceramica Geometrica di Francavilla Mma presenta le stesse caratteristiche geomorfologiche della ceramica Geometrica dell'Italia meridionale: lavorazione a mano, probabile lavorazione a sezioni del vaso che viene poi unito al momento di asciugarsi, cottura ad una temperatura che oscilla tra gli 800C ed i 900C in una fornace chiusa, opacità dell'ingubbiatura e della decorazione.

L'evoluzione della ceramica Geometrica è nota a grandi linee. La prima produzione di vasi di argilla chiara è di origine micenea, ne abbiamo presenze in Italia ad Ischia, in Sicilia, a Scoglio del Tonno e Satyrion in Puglia (De la Genière 1968). La prima produzione locale di questa ceramica si attesta nel XII/XI a.C. a Scoglio del Tonno con una produzione chiamata geometrico-iapigia, con influenze delle correnti Geometriche dell'est Egeo, collocata cronologicamente nel Miceneo III C. La prima fase di questa tradizione ceramica locale è chiamata Protogeometrico ed è molto vicina alle tipologie italomicenee. Il Protogeometrico è diffuso in gran parte dell'Italia meridionale e viene usato ed esportato anche in Sicilia (Yntema 1990). La fase stilistica e cronologica successiva al Protogeometrico è il Geometrico Antico, che si sviluppa nell'IX a.C., sempre nell'Italia Meridionale. Questa ceramica non presenta decorazioni molto differenti dallo stile precedente: triangoli inscritti, linee orizzontali ondulate, linee a zig zag, bande orizzontali alternate a bande "puntinate". Il motivo dei triangoli inscritti, che prelude alla tenda, caratteristico dell'antico geometrico è già presente nella ceramica submicenea. Il Medio

Geometrico che si stende per tutto l'VIII a.C. ha invece caratteristiche molto nette e differenziate a seconda delle varie zone geografiche dove si sviluppa: Salento, Basilicata, Puglia e lo Sibaritide.
Nel Salento il Medio Geometrico presenta decorazioni con uccelli acquatici, piccoli rombi alati, scacchiere, grossi raggi pendenti o gruppi di linee pendule. Queste sintassi decorative non sono causate dalla dinamica interna della societa' indigena salentina bensì da rapporti esterni con la zona settentrionale dell'odierna Albania (zona del fiume Devoll) e della Jugoslavia e del settentrione della Grecia.
In Basilicata il Medio Geometrico è caratterizzato dalla decorazione 'a tenda' con influenze della ceramica iapigia (De la Genière 1961). Il motivo dell'uccello palustre e delle figure umane stilizzate sono invece copiate dalla zona salentina.
Il Tardo Geometrico, che si sviluppa a partire dal VII a.C., e quindi nella piena fase coloniale, risente in tutti i distretti regionali dell'influsso della ceramica greco-orientale.

La ceramica Geometrica della Sibaritide

La ceramica Geometrica della Sibaritide finora analizzata, proviene dalla zona ionica costiera (Broglio di Trebisacce ed Amendolara) e dalle zone interne collinari o montuose vicino al massiccio del Pollino (Torre del Mordillo, Castrovillari e Francavilla Marittima). Ma mentre a Broglio di Trebisacce c'è la presenza di ceramica Protogeometrica, a Francavilla, Amendolara, Torre del Mordillo e Castrovillari si è trovata più ceramica datata all'Antico e soprattutto al Medio Geometrico. I due stili più frequenti riscontrati nel Medio Geometrico della Sibaritide sono 1). lo stile 'a tenda' con il suo repertorio decorativo, importato sicuramente dalla zona lucana, dove il stile a tenda nasce e da Sala Consilina ma rielaborato secondo il gusto delle officine locali, e 2). lo stile denominato 'a frange' per gruppi di linee verticali che scendono dalla spalla e si distendono sulla pancia del vaso. Questo stile è tipico di questo distretto regionale, e pur trovandosi su forme di vasi comuni a più distretti regionali, quali askoi, tazze, brocche biconiche o globulari con ansa a nastro al labbro ed attingitoi, non essendo stato 'esportato' in altre regioni dell'Italia meridionale ha determinato una caratteristica tipologica limitata e definita alla Sibaritide.
Lo sviluppo di questo stile 'a frange' come stile speciale della parte centrale della Sibaritide è particolarmente significativo. Gli stili 'matt painted' hanno uno sviluppo molto particolare e contrariamente a quello che si ha pensato, il Protogeometrico ed anche il Geometrico Antico in tutte le regioni di Sud Italia dimostrano simili caratteristiche stilistiche, come detto già sopra per lo più triangoli iscritti, linee orizzontali ondulate, linee a zig zag, bande orizzontali alternate a bande puntinate. Solo durante il Geometrico Medio si sviluppano caratteristiche differenziate a seconda delle varie zone geografiche, per esempio per il Salento grossi raggi pendenti e gruppi di linee pendule o uccelli acquatici e piccoli rombi alati e sacchiere e per la Basilicata le decorazione 'a tenda'. Vuol'dire che questi stili all'inizio non indicano una identità specifica o una netta divisione dei popoli Italici nel Sud, ma a partire da circa l'800 a.C. in poi gli stili locali diventano indicativi di una regione specifica e probabilmente anche di una identità particolare. Allora noi non pensiamo che lo stile Iapigio o Enotrio sono presenti nel periodo dall'undicesimo al nono secolo a.C., ma pensiamo che durante gli ultimi decenni del nono secolo si sviluppino stili locali frutto di una certa identità locale. Dunque contra Prof. Douwe Yntema che difende una divisione puramente topografica vogliamo difendere l'opinione che questi stili locali indicavano una certa identità etnica. L'idea che 'pots indicate peoples' è certo troppo semplice, ma l'idea che insieme a una graduale centralizzazione degli insediamenti si è sviluppato anche uno stile speciale in questi centri almeno per i metalli e per i vasi decorati si può difendere. Così si puo pensare che lo stile 'a tenda' indica un identità Enotria più generale dopodichè le diverse regioni, evidentemente fiorenti, sviluppano stili ancora più specifici, come quello 'a frange' nella Sibaritide. Specialmente notevole è il fatto che la distribuzione di questo stile indica un'evidente integrazione già un intero secolo prima del dominio di Sybaris.
In particolare la ceramica geometrica proveniente dal V edificio del Santuario del Timpone della Motta a Francavilla Mma, più precisamente dagli strati della cenere del focolare-altare all'aperto, e quindi dalla fase più antica del tempio, ha una sporadica presenza di pezzi datati all'Antico Geometrico, una notevole presenza di pezzi datati al Medio Geometrico ed alcuni frammenti di chiara ispirazione greca e perciò posti nel Tardo Geometrico.
La datazione della prima fase del tempio (altare all'aperto e capanna del telaio) alla fine dell'IX/prima metà dell'VIII a.C. è dato dalla composizione prettamente Enotria dei contesti: ceramica Geometrica e materiale d'impasto. Il tempio funzionava già come tale prima della colonizzazione greca. Lo dimostrano i corredi tombali di Macchiabate con askoi, attingitoi, olle e brocche Geometrici che presentano fibule datate dall'ultimo scorcio del IX a.C. alla prima metà dell'VIII a.C.: fibula a quattro spirali tipo Francavilla Mma, fibula con placchetta romboidale d'avorio ed arco di ferro, fibula con segmento cilindrico di corno ed arco di ferro, fibula a

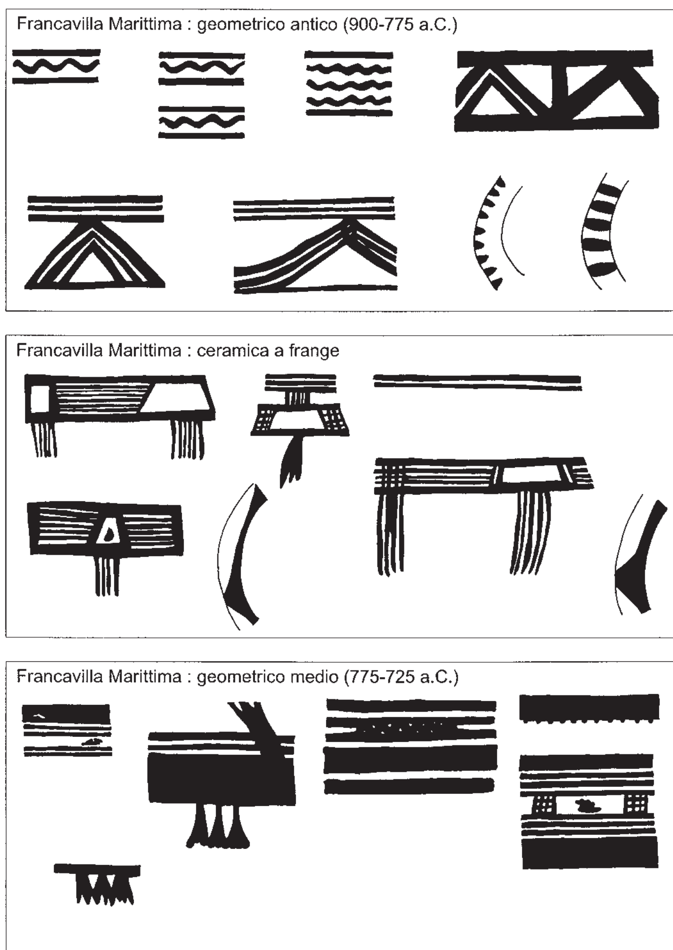


Fig. 9. Motivi del 'geometrico antico' e 'geometrico medio' a Francavilla Mma.

gomito con parte posteriore dell'arco nastriforme e decorato, fibula a quattro spirali tipo Sila-Aspromonte, fibula a quattro spirali tipo S. Onofrio (Lo Schiavo 1984). Fibule identiche a quelle delle prime tombe a Macchiabate si trovavano infatti intorno all'altare.

La presenza di ceramica datata al Geometrico Antico (900-775 a.C.), con decorazione cioè a linee ondulate alternate a linee orizzontali o a tenda 'grossolana', con lati staccati e dritti (De La Genière 1960; Yntema 1990) conferma il terminus post quem il luogo di culto enotrio ha iniziato a funzionare. La grande quantità di ceramica 'a tenda', 'a frange' e pezzi decorati con uccelli palustri e stilizzazioni floreali imitanti stili del Medio Geometrico salentino o bradanico confermano la datazione dell'altare all'aperto alla prima metà dell'VIII a.C.

I: ANTICO GEOMETRICO DEL V EDIFICIO DEL TIMPONE DELLA MOTTA

Forme:
Olle biconiche (pl. 2)
Brocche biconiche (pl. 1)
Tazze (pl. 4)
Scodelle ad orlo rientrante (pl. 3)

Decorazione *(Fig. 9)*:
Per l'Antico Geometrico abbiamo vasi chiusi di grandi dimensioni, quali olle o brocche con decorazioni lineari o con fasce puntinate, tazze di fattura poco fine con decorazioni triangolari che preludono la tenda e scodelle con linee ondulate verticali alternate a linee diritte.

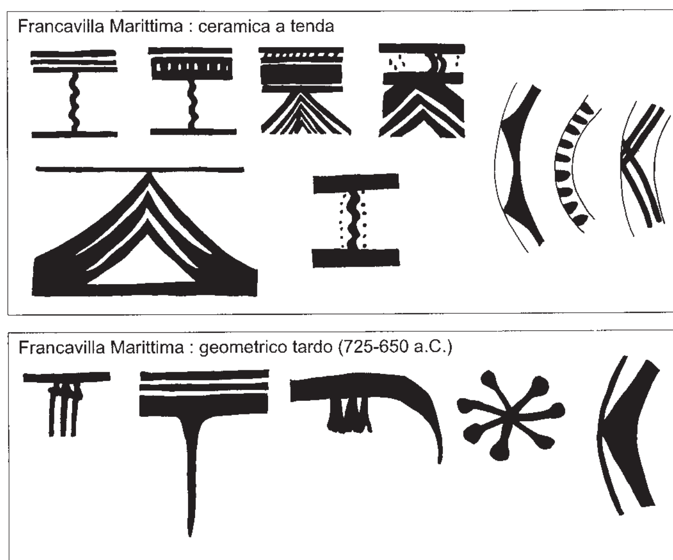
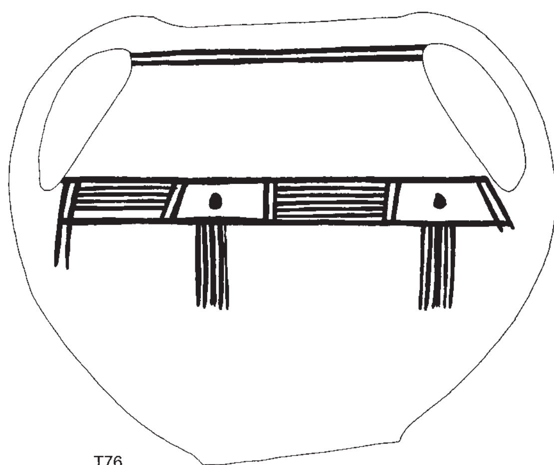


Fig. 10. Motivi del 'geometrico medio' e 'geometrico tardo' a Francavilla Mma.

II: MEDIO GEOMETRICO DEL V EDIFICIO DEL TIMPONE DELLA MOTTA

Forme:
Olle globulari o biconiche (pl. 9)
Brocche globulari o biconiche (pl. 4, 6, 7, 8)
Tazze (pl. 18)
Scodelle ad orlo rientrante (pl. 5)
Scodelle ad orlo poco rientrante (pl. 5)
Teglie (pl. 17)
Attingitoi panciuti o biconici (pl. 10, 11)
Askoi (pl. 11)
Brocchette ascoidi
Anforischi

Decorazione *(Fig. 9-10)*:
Per il Medio Geometrico la fattura dei vasi è migliore, lo spessore delle pareti è più sottile. Prevale la decorazione 'a frange' nelle tazze, nelle brocche, negli attingitoi e probabilmente anche negli askoi, che nel tempio non sono vasi molto dedicati ma che si trovano in notevole quantità nei corredi tombali della necropoli di Macchiabate. Questo tipo di decorazione si stende, come la tenda sulla parte superiore del vaso, collo e spalla. Essa consiste in riquadri campiti da linee quadrettate alternati a riquadri risparmiati a volte riempiti da un punto pieno centrale; dagli spazi risparmati scendono delle frange, linee verticali parallele, che si stendono sul corpo del vaso non percorrendolo mai però interamente. Accanto a questo tipo di frangia compare una tipologia a 'frangia semplice', che consiste in linee orizzontali e parallele da cui scendono piccoli segmenti verticali, come piccole frange.
La tenda prevale, invece, soprattutto nei vasi chiusi come brocche ed olle, ma anche sulle scodelle e sugli attingitoi.
Molti sono i frammenti di vasi decorati a tenda, che può essere 'elegante' o classica ed a lati staccati (Castoldi & Malnati 1984) queste sono tipiche decorazioni che hanno la loro origine nell'alta Basilicata, nella valle del Bradano e del Basento e cioè nell'immediato retroterra della costa ionica (De la Genière 1960). In particolare la 'tenda elegante' a lati incurvati ed uniti è l'emblema del Geometrico Medio. A Francavilla la decorazione a 'tenda elegante' compare nella maggior parte dei frammenti soltanto a tre lati, caratteristica tipica del sito che non compare negli altri distretti regionali (De la Genière 1968; Kilian 1970; Yntema 1990).
Ci sono, poi, dei frammenti classificabili come a 'tenda evoluta', tipologia di tenda caratterizzata da raggi pendenti dalla line di base, molto presente nel Metapontino e nelle zone limitrofe durante la seconda metà dell'VIII a.C. (Castoldi & Malnati, 1984), cioè dovuto alla numerosa presenza di decorazioni cosiddette a 'long rays' o raggi pendenti che si stendono nella parte inferiore del vaso e si aggiungono alla tenda. Pochi i frammenti a 'falsa tenda'.
Ci sono poi una serie di piccoli frammenti con sintassi decorative poco chiare per la mancanza di forme complete che non hanno precisi confronti tipologici e che risultano perciò difficili da inquadrare cronologicamente.



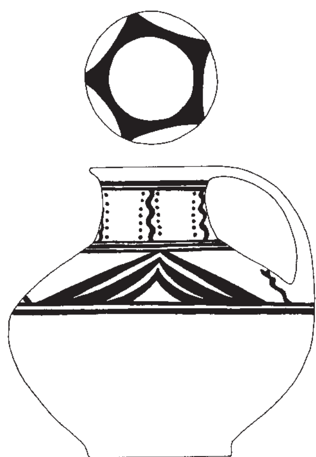
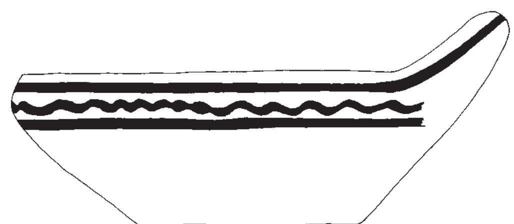
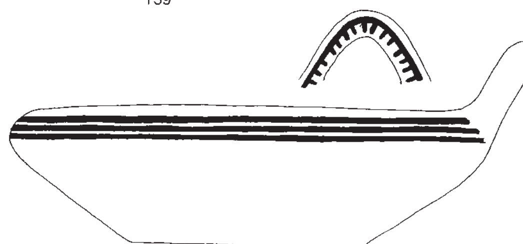
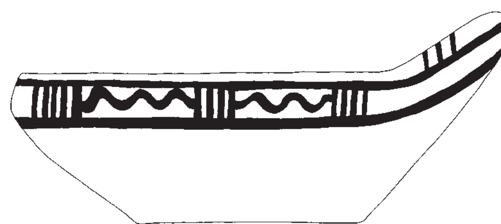


Fig. 11. Ricostruzione di vasi chiusi, databili nel 'geometrico medio' a Francavilla Mma: le forme appartengano a vasi trovati dentro le tombe di Macchiabate, le decorazioni appartengano a frammenti trovati dentro il cenere.







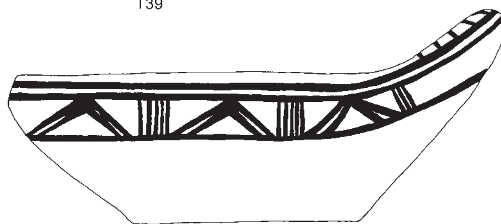


Fig. 12. Ricostruzione di teglie e scodelle databile nel 'geometrico medio e tardo' a Francavilla Marittima: le forme appartengano a vasi trovati dentro le tombe di Macchiabate, le decorazioni appartengano a frammenti trovati dentro il cenere.

Tardo Geometrico del V edificio di Francavilla Marittima

Forme:
Vasi di piccole dimensioni
brocche
scodelle

Decorazione *(Fig. 10)*:
Il Tardo Geometrico è caratterizzato da uno spessore più sottile delle pareti, una maggiore cura dei particolari, le forme biconiche scompaiono, il colore è più definito. A volte c'è la presenza della bicromia e del tornio lento. Rosette, long rays, elementi penduli, sintassi decorative complesse, di chiara imitazione greca, che si stendono sul corpo del vaso sono gli elementi caratterizzanti il tardo geometrico del santuario. La mancanza di forme più o meno complete e la scarsita di frammenti non ha permesso per il momento una chiara ricostruzione di questo tipo di ceramica.

Tipologie di forme:
Le tipologie di vasi più dedicate nel santuario, ad una prima analisi, per la forme chiuse, brocche ed olle *(Fig. 11)*, per le forme aperte in notevole quantità

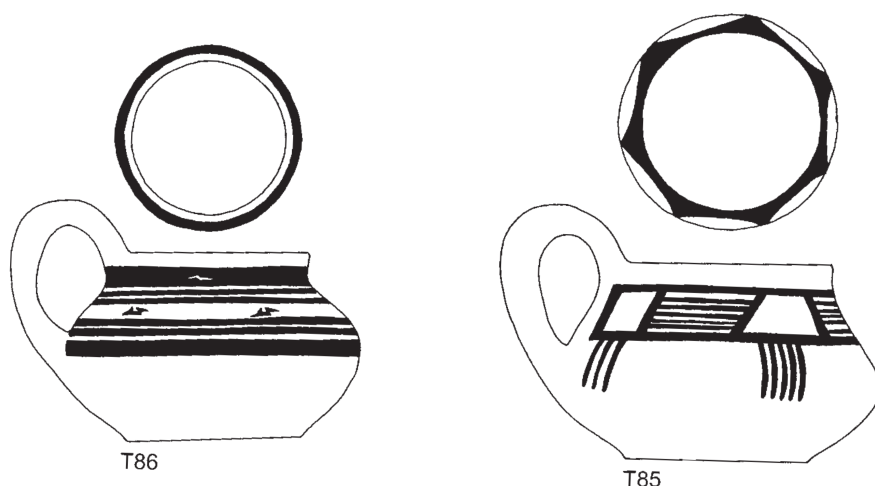


Fig. 13. Ricostruzione di tazze databile nel 'geometrico medio e tardo' a Francavilla Marittima: le forme appartengano a vasi trovati dentro le tombe di Macchiabate, le decorazioni appartengano a frammenti trovati dentro il cenere.



Fig. 14. a). Olla? biconica con decorazione di stile geometrico medio (s.v. Cat. Nr. 2052/8; b). Brocca di stile geometrico antico (Cat. Nr. AC6/3-1).

scodelle e poi teglie e tazze (*Figs. 12-13*); non eccessiva è la quantità degli attingitoi mentre è quasi del tutto assente l'askos. La situazione è quasi del tutto inversa se si analizzano i corredi della necropoli, dove, brocche ed olle sono sempre accompagnate da vasi piccoli come askoi ed attingitoi, mentre le scodelle e soprattutto le tazze, che si trovano più spesso in materiale d'impasto, sono meno frequenti e con poche varianti tipologiche. La scodella, invece, ha nel santuario una svariata tipologia di labbri e dimensioni: labbro inspessito quadrangolare, labbro curvilineo rientrante, labbro poco rientrante, profilo convesso, profilo angolare, vasca profonda, vasca poco profonda, ecc. La decorazione delle scodelle e delle teglie segue moduli molto semplici: tratti verticali sull'orlo e fasce orizzontali parellele sul labbro, e se si eccettuano alcune scodelle decorate con motivi a tenda o altre con linea ondulata alternata a

linee parallele facilmente inquadrabili in un ambito cronologico, la loro datazione risulta alquanto difficile. Sia nel santuario che nella necropoli le olle sono generalmente o globulari o biconiche, ma nella necropoli abbiamo una variante di olla biconica con piede e grandi anse a bastoncello erette ed a volte, ornate sopra di piattello, forma finora sconosciuta nel santuario, Le brocche biconiche così come gli attingitoi, che però possono avere una forma sia schiacciata che slanciata. Le brocche possono avere l'orlo assottigliato oppure in alcuni casi leggermente quadrangolare, caratteristica che si riscontra anche in altri siti della Sibaritide (vedi Castrovillari e Torre del Mordillo, in Peroni & Trucco 1994) ed anche nei corredi tombali di Sala Consilina (Kilian 1970), le stesse charatteristische morfologico-strutturali che se riscontrano anche nella ceramica dell'èda del ferro degli stessi contesti del 'matt painted'.
La frequente presenza di certe forme insieme ad ossa d'animale dentro lo strato di cenere è particolarmente istruttiva per le usanze dei offerenti nello santuario antico. La grande quantità delle scodelle e teglie con decorazioni altrimenti sconosciuti nella Sibaritide indicano che in ogni probabilità sono state usate per offrire carni d'animale o altri cibi, mentre le forme chiuse come brocche decorate indicano l'offerta di bevande. In un'altra occasione pubblicheremo la ceramica d'impasto che fu trovata insieme a quella decorata dentro lo strato di cenere, ma per completare questo osservazione sulle usanze possiamo già dire che per la maggioranza sono stati trovati frammenti di situle, olle più o meno globulari, boccali e scodelle ad orlo rientrante.
In Calabria la ceramica decorata offre un orizzonte culturale e abbastanza definito da intensi rapporti commerciali tra la Sibaritide e la zona metapontina, resi possibili dalla contiguità geografica, e tramite questa anche con la Puglia (Peucezia). La cultura della tomba a tumulo, l'uso di particolari strumenti musicali in bronzo (xilofoni), connessi con il rituale funerario e la ceramica a tenda sono i punti di contatto con la zona metapontina resa possibile anche dall'appartenenza ad una stessa popolazione: gli Enotri o più probabilmente da una loro articolazione interna: i Coni, ubicati secondo la tradizione a Sibari, Metaponto, Crotone e Siri (D'Agostino 1989). Contatti che sono la conseguenza di frequenti scambi commerciali con la zona fra l'Agri e il Sinni ed il nord della Calabria e di una strategia di comunicazione tra Siriti ed Achei (metapontini e sibariti) che ha dato vita ad una cessione di beni materiali e ad un adeguamento di costumi: modelli di società e rituali funerari (Bottini 1996). Le stesse vie di comunicazione, infatti, durante l'età del Ferro, hanno seguito percorsi lungo la costa ionica e le valli dei fiumi – Agri, Sinni, Basento – che hanno permesso una circolazione di merci verso il Tirreno ed il Vallo di Diano (Guzzo 1981-82, 237s).
La stessa presenza di vasi enotri e di bronzo di fattura e tipologie meridionali in contesti tombali dell'Etruria villanoviana sia costiera che interna (Tarquinia, Vulci, Capena, Cerveteri e Bisenzio) testimonia uno scambio culturale – commerciale fra l'Enotria e l'Etruria, avvenuto probabilmente tramite le zone campane (fibule campane a Macchiabate, askos enotrio con spada con fodero di fattura tarquinese a Pontecagnano) durante la prima metà dell'VIII a.C., prima cioè che la presenza greca ponga il suo controllo sui traffici marittimi e commerciali della Campania (Delpino 1984).

BIBLIOGRAFIA

Bald Romano I. 1988, Early Greek Cult Images and Cult Practices, N. Marinatos & R. Hågg (eds.), Stockholm, 127-134.

Bérard J. 1965, *La colonisation grècque de l'Italie meridionale et de la Sicile dans l'antiquité*, 2ème ed., Paris.

Bottini I. 1996, The Impact of Greek Colonies on the Indigenous Peoples of Lucania, in Pugliese Caratelli, 541-548.

Castoldi M. & L. Malnati 1984, *Studi e ricerche in Basilicata*, Milano.

De La Genière J. 1960, Aspetti e problemi dell'archeologia del mondo indigeno, *Le genti non greche della Magna Grecia, 11° Convegno di Studi sulla Magna Grecia,* Taranto, 225-260.

De La Genière J. 1968, *Recherches sur l'Age du Fer en Italie meridionale, Paris*.

De La Genière J. 1992, Greci ed Indigeni in Calabria, *ASMG* 43, 12-120.

D'Agostino B. 1989, Le genti della Basilicata antica. In Pugliese Caratelli (ed.) *Italia omnium terrarum parens*, Milano, 191-246.

Delpino F. 1986, Rapporti e scambi nell'Etruria meridionale villanoviana con particolare riferimento al mezzogiorno, *Archeologia nella Tuscia* II, 171 ss.

Foti G. 1964, La documentazione archeologica in Calabria, *ACT* 3, 176-181.

Foti G. & P. Zancani-Montuoro 1966, Scavi a Francavilla Marittima – Le premesse di un intervento sistematico e i primi risultati, *ASMG* 6-7, 7-13.

Guzzo P.G. 1981-82, La Sibaritide e Sibari nell'VIII e nel VII sec. A.C., Grecia, Italia, Sicilia nell'VIII e nel VII sec. A.C., *ASAtene 43- 44*, 237-250.

Kilian K. 1970, *Früheisenzeitliche Funde aus der Sudostnekropole von Sala Consilina*, Heidelberg.

Lo Schiavo F. 1977, Fibule di bronzo di Francavilla Marittima, *AMSG* 18-20, 92-109.

Lo Schiavo F. 1980, Le fibule di bronzo, *AMSG* 21-23, 130-139.

Luppino S. 1996, Francavilla Marittima – il santuario di Atena sul Timpone della Motta, *Archeologia della Sibaritide-Mostre documentarie-Museo Nazionale della Sibaritide,* Taranto, 1996, 13f.

Luppino S. 1996, La ricerca archeologica sul Timpone della Motta, *I Greci in Occidente. I Santuari della Magna Grecia*, Napoli, 195ss.
Maaskant-Kleibrink M. 1970-71, Abitato sulle pendici della Motta, *AMSG* 11-12, 75-80.
Maaskant-Kleibrink M. 1974-76, Abitato sull'altopiano meridionale della Motta, *ASMG* 15-18, 169-174.
Maaskant-Kleibrink M. 1993, Religious Activities on the 'Timpone della Motta', Francavilla Marittima – and the Identification of Lagaria, *BABesch* 68, 1-47.
Maaskant-Kleibrink M. 1995, La ricerca archeologica sul 'Timpone Motta' a Francavilla Maritttima, *Magna Graecia* 30, 1-7.
Maaskant-Kleibrink M. 1996, Le scoperte recenti sul Timpone della Motta, *I Greci in Occidente. I santuari della Magna Grecia,* Napoli, 198 ss.
Mertens D. & H. Schläger 1980-82, Die Bauten auf der Motta, *ASMG* 21-23, 143-171.
Mertens D. 1983, I monumenti sulla Motta di Francavilla Marittima, *22° Convegno di Studi sulla Magna Grecia,* Taranto, 1983, 578-579.
Peroni R. & F. Trucco 1994, *Enotri e Micenei nella Sibaritide. 1. Broglio di Trebisacce. 2. Altri siti della Sibaritide.* Taranto.
Peroni R. 1989, Enotri, Ausoni, Itali ed altre popolazioni dell'estremo sud d'Italia, *Italia omnium terrarum parens*, 113 ss.
Stoop M.W. 1970-71, Santuario di Atena sul Timpone della Motta, *AMSG* 11-12, 37-66.
Stoop M.W. 1974-76, Francavilla Marittima. Acropoli sulla Motta, *ASMG* 15-17, 107-167.
Stoop M.W. 1974-76, Piccolo deposito votivo di terrecotte relative al culto di Pan, in *ASMG*, XV-XVII, 1974-76, 130-140.
Stoop M.W. 1979, Conjectures on the End of a Sanctuary, Studies in *Classical Art and Archaeology, A Tribute to P.H. von Blackenhagen*, Locust Valley, 179-183.
Stoop M.W. 1979b, Note sugli scavi nel santuario di Atena sul Timpone della Motta (Francavilla Marittima - Calabria) 1-2, *BABesch* 54, 77ff.
Stoop M.W. 1980, Note sugli scavi nel santuario di Atena sul Timpone della Motta (Francavilla Marittima – Calabria) 3, *BABesch* 55, 163-179.
Stoop M.W. 1983, Note sugli scavi nel santuario di Atena sul Timpone della Motta (Francavilla Marittima – Calabria) 4, *BABesch* 58, 16-52.
Stoop M.W. 1985, Note sugli scavi nel santuario di Atena sul Timpone della Motta, 5, *BABesch* 60, 4-11.
Stoop M.W. 1987, Note sugli scavi nel santuario di Atena sul Timpone della Motta 7, *BABesch* 62, 21-31.
Stoop M.W. 1988, Note sugli scavi nel santuario di Atena sul Timpone della Motta 8, *BABesch* 63, 77-93.
Stoop M.W. 1989, Note sugli scavi nel santuario di Atena sul Timpone della Motta 9, *BABesch* 64, 50-57.
Stoop M.W. 1990, Note sugli scavi del Santuario di Atena sul Timpone della Motta 10. Francavilla Marittima – Calabria *BABesch* 65, 29-37.
Zancani Montuoro P. 1970, Necropoli di Macchiabate, *ASMG* 11-12, 9-36.
Zancani Montuoro P. 1974-76, Francavilla Marittima, necropoli, *ASMG* 15-17, 9-106.
Zancani Montuoro P. 1975, I Labirinti di Francavilla ed il culto di Atena, *RAAN 50*, 3-18.
Zancani Montuoro P. 1977-79, Necropoli di Macchiabate, *ASMG* 18-20, 7-91.
Zancani Montuoro P. 1980-82, Necropoli di Macchiabate, Zona T, *ASMG* 21-23, 7-129, 140.
Zancani Montuoro P. 1983-84, Necropoli di Macchiabate, Zona T continuazione, *ASMG* 24-25, 7-109.
Yntema D.G. 1985, Iron Age Matt-Painted Ceramics from Timpone della Motta, *BABesch* 60, 13 ss.
Yntema, D.G. 1990, *The Matt-Painted Pottery of Southern Italy. A General Survey of the Matt-painted Pottery Styles of Southern Italy during the Final Bronze Age and the Iron Age.* Galatina.

CATALOGO*

A. Geometrico Antico (900-775 a.C.)

Vasi Chiusi:

Brocche

AC 2001/7
Ceramica geometrica, brocca, labbro curvilineo, orlo fratturato, depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/4, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con due fasce parallele orizzontali che racchiudono una fascia ondulata, parz. ric., peso 16 gr., misure: diam. stim. 10 cm., larg. 4,3 cm., alt. 4,5 cm., spess. 0,7 cm. *Cfr.*: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 137,3; 136,6, Torre Mordillo: Peroni-Trucco 1994, tav. 146,8; 147,2 e 4. Il motivo ondulato con fasce diritte viene usato solo nel GA. Grande spessore delle fasce e lavorazione poco curata indicano una maggiore arcaicità.
geometrico antico (900-775 a.C.).
Scavi 1993-95, cenere, su conglomerato, sud degli incassi AE/AA.

AC 2008/2
Ceramica geometrica, brocca, labbro svasato rettilineo, orlo leggermente assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10R 6/3, ingubbiatura int. ed est. 10YR 6/3, pittura 7.5YR 4/2, decorazione con una banda orizzontale sul collo, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., peso 33,5 gr., misure: diam. stim. 15 cm., larg 7,2 cm., alt. 3,7 cm., spess. labbro 1,1 cm., spess. orlo 0,5 cm. *Cfr.*: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 137,2.
geometrico antico (900-775 a.C.).
Scavi 1995, cenere, sud dell' incasso K.

* We thank Prof; Douwe Yntema for his corrections and Huib Waterbolk for his drawings.

AC 2631/1
Ceramica geometrica, brocca, labbro curvilineo, orlo poco assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura nerastra, tracce di una fascia sul collo, triangoli sovrapposti sul labbro interno, peso 12 gr., misure: diam. stim. 16 cm., larg. framm. 4,4 cm., alt. 3,3 cm., spess. labbro 0,7 cm.
geometrico antico (900-775 a.C.).
Scavi 1993-94, I6, su conglomerato.

AC 2814/1
Ceramica geometrica, brocca, labbro svasato curvilineo, orlo leggermente quadrangolare, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/4-6/1, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 2.5YR 4/1, decorazione con una fascia diritta alternata ad una fascia ondulata, peso 25 gr., misure: diam. stim. 14 cm., larg. 6,5 cm., alt. 3,5 cm., spess. labbro 1 cm., spes. orlo 0,7 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 136,6
geometrico antico (900-775 a.C.).
Scavi 1993-94, D14, cenere vicino incasso K.

AC 2607/1
Ceramica geometrica, probabilmente una brocca, labbro leggermente svasato curvilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est. e int. fino al labbro 10YR 8/3, pittura nerastra, decorazione con tre linee orizzontali parallele sul collo, angoli sovrapposti sul labbro interno, peso 40 gr., misure: diam. stim. 17 cm., larg. 6 cm., alt. 4,9 cm., spess. labbro 1,1 cm.
geometrico antico per la forma (900-775 a.C.).
Scavi 1993-94, K5 su conglomerato.

AC 2776/1
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, brocca?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/8, ingubbiatura est. biancastra, tracce di pittura quasi totalmente scomparsa, decorazione a tenda poco elegante, peso 26 gr., misure larg. 5,6 cm., alt. 7,2 cm., spess. 0,8 cm.
Cfr.: loc. Torre Mordillo: Peroni-Trucco 1994, tav. 147,2.
geometrico antico (900-775 a.C.).
Scavi 1993-94, C12, cenere vicino incasso AF.

Olle

AC 2812/5
Ceramica geometrica, probabilmente olla con ansa a maniglia semicircolare a sezione circolare, ansa in posizione leggermente obliqua, depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4-7.5YR 4/2, ingubbiatura est.10YR 7/4, pittura 7.5YR 4/2, tracce di fascia orizzontale, peso 189 gr., misure larg. 10,9 cm., alt. 11 cm., spess. 0,8 cm., spess. ansa 2,2 cm.
geometrico antico (900-7755 a.C.).
Scavi 1993-94, D14, cenere vicino incasso K.

AC 2805/1
Ceramica geometrica, probabilmente olla, labbro curvilineo, orlo leggermente assottigliato, depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, 2.5YR 6/1, ingubbiatura int. ed est. 5YR 7/4, pittura nera, decorato con fasce parallele orizzontali che racchiudono una fascia ondulata sul collo, sul labbro interno due fasce orizzontali, peso 40 gr., misure diam. stim. 25 cm., larg. 6,7 cm., alt. 4,9 cm., spess. labbro 0,6 cm.
Cfr.: loc. Belloluco, Peroni-Trucco 1994, tav. 136,6.
geometrico antico (900-775 a.C.).
Scavi 1993-94, B12, cenere orlo sud.

Forme chiuse incerte

AC 2034/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est. 7.5YR 7/4, pittura 7.5YR 5/4, una fascia ondulata tra due fasce orizzontali, misure larg. 3,3 cm., alt. 2,9 cm., spess. 0,8 cm.
geometrico antico (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere a sud degli incassi AE/AA.

AC 2038/2
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 2.5YR 4/2, decorazione con una fascia ondulata alternata a due fasce orizzontali, misure larg. 3 cm., alt. 2,2 cm., spess. 0,5 cm.
geometrico antico (900-775 a.C.).
Scavi 1995, cenere, sud del pozzo bizantino.

AC1 21/3
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/8, ingubbiatura est. 10YR7/6, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con fasce parallele che inquadrano una tenda?, peso 14 gr., misure larg. 5,2 cm., alt. 4,9 cm., spess. 0,4 cm.
geometrico antico (990-775 a.C.).
1995, quadrato AC1, contesto 21/nr. 3, strato su conglomerato.

Anse

AC 2015/5
Ceramica geometrica, ansa a tarallo verticale, probabilmente grande brocca o cratere, argilla depurata con inclusioni

invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10YR 7/3, tracce di ingubbiatura 10YR 8/1, pittura nerastra, decorazione con quattro linee orizzontali, peso 103,8 gr., misure alt. 12,3 cm., spess. 2,5 cm.
Cfr.: per la forma loc. Belloluco, Peroni-Trucco 1994, tav. 137,3.
geometrico antico (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, cenere, sud dell' incasso K.

Forme aperte

Scodella

AC C 4/0
Ceramica geometrica, scodella, profilo convesso, labbro ingrossato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 7/3, pittura 10YR 4/4, decorazione a fasce orizzontali parallele sul labbro, tratti verticali sull'orlo, parz. ric., peso 25 gr., misure: diam. stim. 25 cm., larg. framm. 4,5 cm., alt. 4,3 cm., spess. labbro 0.8 cm.
Cfr. loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 126,8.
geometrico antico (900-775 a.C.).
Scavi 1995, strato 4, cenere all'orlo sud degli incassi U/H/D (ogni strato 5/10 cm.).

Tazze

AC C6/4
Ceramica geometrica, tazza, labbro curvilineo, orlo assottigliato, corpo globulare schiacciato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 7/3, pittura 10YR 3/2, due bande orizzontali che inquadrano il vaso dal collo alla spalla e che campiscono una serie di linee oblique alternate a linee diritte quasi a formare dei triangoli (motivo che prelude alla tenda?), parz. ric., peso 50 gr., diam. stim. 15 cm., larg. framm. 5,5 cm., alt. 6,5 cm., spess. labbro 0,8 cm.
Cfr.: Bellolucco: Peroni-Trucco 1994, tav. 137,1-2, S. Maria del Castello, Peroni-Trucco 1994, tav. 128,3-4.
geometrico antico (900-775 a.C.).
Scavi 1995, cenere all'orlo sud degli incassi U/H/D.

B. Transizione fra Antico e Medio Geometrico (775-750 a.C.)

Brocche

AC6/3-1
Ceramica geometrica, piccola brocca, labbro leggermente svasato rettilineo, orlo assottigliato, corpo globulare schiacciato, fondo piatto, ansa a nastro verticale impostata al labbro, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura est. ed int. fino al labbro 10YR 8/3, pittura 5YR 3/2, decorazione con una fascia ondulata ed una diritta sul collo, due fasce orizzontali alternate ad una ondulata sul corpo, due gruppi di fasce orizzontali sull'ansa
intero, ricostruito, peso 67 gr., misure: mass. 8 cm., misure: base 5 cm., misure: labbro 5,8 cm., alt. con ansa 7,2 cm., spess. labbro 0,4 cm., larg. ansa 1,7 cm., spess. ansa 0,7 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 137,3-6.
transizione fra antico e medio geometrico.
Scavi 1996, quadrato 6, cenere di contesto 3 / nr. 1.

Olle Globulare

AC 2047/10
Ceramica geometrica, vaso con corpo globulare labbro leggermente curvilineo, orlo assottigliato, collo troncoconico, spalla arrotondata, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura est. 10YR 8/4, pittura 10YR 3/2
sul labbro due linee orizzontali parallele, sulla spalla tre fasce parallele orizzontali, sull'orlo denti di lupo,
parz. ric., peso 32 gr., misure: stim. 9 cm., larg. 4,5 cm., alt. 8 cm., spess. labbro 0,8 cm.
cfr: loc. Belloluco, Peroni-Trucco 1994, tav. 137,3.
transizione tra antico e medio geometrico?
Scavi 1995, cenere, sud dell'incasso K.

Vasi Biconici

AC C 3/3
Ceramica geometrica, vaso biconico, labbro leggermente curvilineo, orlo arrotondato, collo troncoconico,
argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura lavorazione a mano, colore pasta 5YR 8/4, ingubbiatura est. 7.5YR 8/2, tracce di decorazione a fasce parallele ed orizzontali sulla spalla, parz. ric., peso 28 gr., misure: diam. stim. 8 cm., larg. 4,2 cm., alt. 6,8 cm., spess. labbro 4,2 cm.
transizione tra antico e medio geometrico.
Scavi 1995, strato 3 di cenere, sud degli incassi U/H/D.

Forme incerte chiuse

AC 2786/1
Ceramica a tenda, parete di grande vaso chiuso, probabilmente olla, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura nera evanida, decorazione a tenda, peso 34 gr., misure larg. 7,7 cm., alt. 4,6 cm., spess. 0,7 cm.
Cfr.: loc. Torre Mordillo: Peroni-Trucco 1994, tav. 147,2, loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,1.
transizione tra antico e medio geometrico.
Scavi 1993-94, D13, cenere, sud dell'incasso J.

Forme aperte:

Scodelle / Teglie / Piatti-Coperchi

AC 2812/1
Ceramica geometrica, scodella, labbro rientrante curvilineo, orlo con carena, profilo convesso, vasca abbastanza profonda, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 6/6, ingubbiatura int. ed est.?
non decorata, parz. ric., peso 45 gr., misure: diam. stim. 23 cm., misure larg. 10,2 cm., alt. 4,5 cm., spess. labbro 1 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello, Peroni-Trucco 1994, tav. 126,11
transizione tra antico e medio geometrico.
Scavi 1993-94, D14, cenere vicino incasso K.

AC 2802/1
Ceramica geometrica, scodella, labbro rientrante rettilineo, orlo con carena, profilo quasi angolare, vasca abbastanza profonda, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/8, ingubbiatura est. ed int. fino al labbro 10YR 8/3, pittura nera, tratti obliqui sull'orlo, sul labbro banda risparmiata alternata a banda campita da tratti obliqui?
parz. ric., peso 56 gr., misure: diam. stim. 30 cm., larg. 7 cm., alt. 3 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 126,11.
transizione tra antico e medio geometrico.
Scavi 1993-94, D 14, su conglomerato vicino incasso K.

AC 2777/2
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante, orlo quadrangolare, profilo convesso, vasca poco profonda argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/8, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7,5YR 3/2, linea orizzontale sul labbro, tratti verticali sull'orlo, parz. ric., misure: diam. stim. 25 cm., larg. framm. 3,5 cm., alt. 2,6 cm., spess. labbro 0,7 cm.
transizione tra antico e medio geometrico.
Scavi 1993-94, D12, cenere, sud dell'incasso J.

AC 2014/1
Ceramica a tenda, scodella, labbro poco rientrante, orlo quadrangolare, profilo convesso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura nerastra, decorazione a tenda, parz. ric., misure: diam. stim. 25 cm., larg. framm. 5,4 cm., alt. 2,1 cm., spess. labbro 0,6 cm.
transizione tra antico e medio geometrico.
Scavi 1995, cenere su conglomerato sud dell'incasso AE.

AC 2015/2
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante, orlo quadrangolare, profilo convesso con carena, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est.?, pittura 5YR 3/3, decorazione a fasce orizzontali parallele sul labbro, tratti verticali sull'orlo che terminano sul labbro a forma di denti di lupo, parz. ric., peso 10 gr., misure: diam. stim. 25 cm., misure larg. framm. 5,2 cm., alt. 2,3 cm., spess. labbro 0,7 cm.
transizione tra antico e medio geometrico.
Scavi 1995, cenere, sud dell'incasso K.

C. Geometrico Medio (775-725 a.C.)

Brocche

AC 2765/1
Ceramica a frange, vaso biconico, labbro poco svasato curvilineo, orlo assottigliato, collo troncoconico, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 6/6, ingubbiatura est. ed int. fino al labbro 10YR 8/2, pittura nerastra due fasce orizzontali e parallele sul collo, decorazione a frange sulla spalla, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., peso 35 gr., misure: stim. 8 cm., larg. 5,8 cm., alt. 5,6 cm., spess. labbro 0,5 cm.
Cfr.: S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,2.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n. 8, cenere, su altare.

AC C5/1
Ceramica geometrica, vaso biconico, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/6, ingubbiatura est?, pittura 7.5YR 4/3, due fasce orizzontali e parallele sul collo, quattro fasce orizzontali e parallele sulla spalla, peso 33 gr., misure larg. 6,9 cm., alt. 7,4 cm., spess. 0,7 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.)?
Scavi 1995, cenere strato 5, sud degli incassi U/H/D.

AC 2052/8
Ceramica geometrica, vaso biconico, spalla e pancia, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/7, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura evanida 7.5YR 3/2, decorazione con fasce parallele orizzontali alternate con motivo a zig zag; ricomposto con due frammenti, peso 35 gr., misure larg. 5,6 cm., alt. 7,2 cm., spess. 0,6 cm.
Cfr.: Museo di Amendolara, zona San Cavalcatore, coll. Laviola, framm. n. 435; Yntema 1990, fig. 89 n. 13: "medio geometrico della Lucania occidentale / classe a tenda", fig. 129 n. 14 "medio geometrico del Bradano"
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere, sud degli incassi AE/AA.

AC 2816/1
Ceramica geometrica, brocca, labbro curvilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili

eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/6, ingubbiatura est. ed int. fino al labbro 10YR 8/3, pittura nerastra, completamente sbiadita, piccole fasce sul collo, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., peso 12 gr., misure: diam. stim. 12 cm., larg. 4,7 cm., alt. 3 cm., spess. labbro 0,5 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 137,6; 137,4.
fase arcaica del geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, B14, cenere.

AC 2051/7
Ceramica geometrica, brocca, labbro curvilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ing. est. ed int. fino al labbro 5YR 4/1, pittura nerastra, decorato con angoli sovrapposti sul labbro interno, parz. ric., peso 25 gr., misure: diam. stim. 19 cm., alt. 3,4 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Cfr.: loc. Torre Mordillo: Peroni-Trucco 1994, tav. 147,4; Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 136,6.
fase arcaica del geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere, sud del pozzo bizantino.

AC 2716/1
Ceramica geometrica, piccola brocca, labbro curvilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/1 2.5YR 7/4, probabilmente ingubbiatura est., pittura nera evanida, decorazione con triangolo pieno sul labbro interno, peso 15 gr., misure: 7 cm., larg. 4,2 cm., alt. 2,5 cm., spess. labbro 0,4 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, G18, su conglomerato.

AC 7/11
Ceramica geometrica, brocca, labbro leggermente svasato curvilineo, orlo assottigliato, collo troncoconico, corpo biconico, ansa a nastro impostata al labbro leggermente insellata, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura est. fino al labbro int. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con gruppi di linee orizzontali parallele sul collo e sull'ansa, tratti sull'orlo, intero, ricostruito, peso 280gr., misure: base 4,8 cm., alt. 8,6 cm., spess. labbro 0,5 cm., alt. ansa 5,9 cm., spess. ansa 2,3 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1996, cenere quadrato AC5, contesto 7.

AC 2051/4
Ceramica geometrica, brocca, labbro svasato quasi rettilineo, orlo leggermente assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura 10YR 7/4, pittura 7,5YR 3/2, decorazione a fascia dentellata sul labbro esterno, forse fascia sull'orlo, fascia sul labbro interno, parz. ric., peso 20 gr., misure: stim. 15 cm., larg. 7,4 cm., alt. 4,5 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 44: "medio geometrico del Salento".
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, cenere, sud del pozzo bizantino.

AC 2051/5
Ceramica geometrica, brocca, labbro curvilineo, orlo leggermente assottigliato, collo troncoconico?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10YR 7/2, ingubbiatura est. ed int. fino al labbro 10YR 7/6, pittura nerastra, decorazione con due fasce orizzontali parallele sul collo, peso 60 gr., misure: stim. 14 cm., alt. 6,6 cm., spess. labbro 0,7 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, cenere, sud del pozzo bizantino.

AC 2914/1
Ceramica geometrica, piccola brocca, labbro curvilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/4, fascia orizzontale sul collo, fascia dentellata sul labbro interno, parz. ric., misure: stim. 12 cm.?, larg. framm. 2,9 cm., alt. 2,4 cm., spess. labbro 0,6 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 33 n.34: "medio geometrico del Salento".
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, pulizia conglomerato.

AC 2051/2
Ceramica a tenda, brocca, labbro svasato rettilineo, orlo quasi quadrangolare, collo troncoconico?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura est. ed int. fino al labbro 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/4, decorazione con una linea orizzontale sul collo da cui parte una linea ondulata verticale, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., peso 25 gr., misure: stim. 13 cm., larg. 4,6 cm., alt. 4,9 cm., spess. labbro 0,8 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140,15 e Museo di Amendolara, collez. Laviola, zona San Cavalcatore, framm. n. 379 (42) e n. 442 (linea ondulata verticale associata alla tenda).
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 5, cenere, sud degli incassi S/T/U.

AC 2775/2
Ceramica geometrica, brocca, labbro curvilineo, orlo poco assottigliato, attacco di ansa a nastro verticale, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con linee orizzontali parallele sul collo, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., peso 16 gr., misure: diam. stim. 18 cm., larg. framm. 5,6 cm., alt. 3,5 cm., spess. labbro 0,7 cm.

Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 139,6-7; loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,5.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, D12, cenere sud dell'incasso J.

AC C2/6
Ceramica geometrica, piccola brocca a pareti sottili, labbro svasato rettilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, int?, pittura 7.5YR 3/2, decorato con linee orizzontali parallele sul collo, peso 10 gr., misure: diam. stim. 7 cm., larg. framm. 5,4 cm., alt. 3,2 cm., spess. labbro 0,4 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere, sud dell' incasso J.

AC 2607/4
Ceramica geometrica, piccola brocca, labbro svasato rettilineo, orlo assottigliato, collo troncoconico?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 5/1-6/8, ingubbiatura est.?, pittura 5YR 3/4, decorazione a fasce orizzontali parallele sul collo, triangoli pieni con l'apice verso l'interno alternati a triangoli pieni con l'apice verso l'esterno sul labbro interno, parz. ric., peso 10 gr., misure: diam. stim. 10 cm., larg. framm. 5,8 cm., alt. 2 cm., spess. labbro 0,4 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tavv. 137,6-140,9.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, K5, su conglomerato.

AC 2028/2
Ceramica geometrica, brocca, labbro svasato rettilineo, orlo leggermente assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10YR 8/3, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura nera, decorato con fascia orizzontale sul collo, triangolo pieno sul labbro interno, linea sull'orlo, misure: diam. stim. 10 cm., larg. 3,4 cm., alt. 3 cm., spess. labbro 0,7 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, sud dell'incasso K.

AC 4006/3
Ceramica a tenda, brocca, labbro svasato curvilineo, orlo assottigliato, collo troncoconico, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 6/6, ingubbiatura est. ed int. fino al labbro 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, con due metope, la superiore con linea ondulata verticale, contornata da piccoli punti pieni, l'inferiore con una tenda, piccoli tratti sull'orlo, parz. ric., peso 44 gr., misure: diam. stim. 9 cm., larg. 6,1 cm., alt. 7,7 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Cfr.:Yntema 1990, fig. 94, fig. 89 n. 15-19: "medio geometrico della Lucania occidentale / classe a tenda".
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n.5, operai pulizia sezione nord.

AC 4006/2
Ceramica a tenda, probabilmente piccola brocchetta, labbro svasato curvilineo, orlo assottigliato, collo troncoconico, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorato con due spazi metopali, quello superiore con fiori stilizzati alternati a motivi ad "S", quello inferiore con una tenda, parz. ric., peso 12 gr., misure: diam. stim. 8 cm., larg. 3 cm., alt. 4,2 cm., spess. labbro 0,5 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 94, fig. 89 n. 1-15 "medio geometrico della Lucania occidentale / classe a tenda"
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 5, cenere, operai, pulizia sezione nord.

AC 2003/1
Ceramica a frange, brocca, labbro svasato rettilineo, orlo assottigliato, collo troncoconico, spalla tesa, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10YR 7/3, ingubbiatura est. fino al labbro interno 10YR 8/3, pittura 5YR 4/1, decorato con due linee sul collo, a frange sulla spalla: riquadri risparmiati da cui scendono le frange, alternati a riquadri campiti da linee parallele orizzontali e riquadri quadrettati da cui scendono altre frange, parz. ric., peso 102 gr., misure: diam. stim. 9 cm., larg. 6,1 cm., alt. 5,6 cm., spess. labbro 0,4 cm.
Cfr.: per la decorazione loc. S. Maria del Castello, Peroni-Trucco 1994, tav. 127,5.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, pulizia incasso AA.

AC 2704/1
Ceramica geometrica, brocca, labbro svasato curvilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6-5/1, ingubbiatura est. ed int. 10YR 8/3, pittura nera, decorato con una fascia sul collo, fascia sul labbro interno, peso 20 gr., misure: diam. stim. 15 cm., larg. 5,5 cm., alt. 2,8 cm., spess. labbro 0,7 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, cenere, operai, sud del pozzo bizantino.

AC C2/3
Ceramica geometrica, probabilmente una brocca, labbro svasato rettilineo orlo quadrangolare, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 5YR 4/2, decorazione con due fasce orizzontali parallele sul collo, parz. ric., peso 15 gr., misure: diam. stim. 16 cm., larg. 3,9 cm., alt. 3 cm., spess. labbro 0,9 cm., spessore orlo 0,8 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere strato 2, nr. 3, orlo, sud degli incassi U/H/D (ogni strato circa 5/10 cm di spessore).

AC1 21/6
Ceramica geometrica, brocca, labbro svasato rettilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili

eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura? pittura?, non decorata, parz. ric., peso 25 gr., misure: diam. stim. 14 cm., larg. 7 cm., alt. 3,3 cm., spess. labbro 0,9 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, quadrato AC1, contesto 21 nr 6, su conglomerato vicino incasso M.

AC 2039/1
Ceramica geometrica, piccola brocchetta, labbro svasato curvilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR8/3, pittura nera, decorazione con due fasce orizzontali parallele sul collo, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., misure: larg. 5,7 cm., alt. 2,1 cm., spess. labbro 0,7 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere, sud degli incassi AE/AA.

AC 2059/1
Ceramica geometrica, brocca, labbro svasato rettilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 5/6, ingubbiatura est. ed int. fino al labbro?, pittura 7.5YR 4/2, fascia sul collo, linea sull'orlo, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., peso 13 gr., misure: diam. stim. 14 cm., larg. 5 cm., alt. 3 cm., spess. labbro 0,5 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere, sud dell' incasso K.

Olle biconiche

AC C3/2
Ceramica a frange, probabilmente anfora, parete con ansa verticale a bastoncello, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/3, ingubbiatura est. 7YR 8/2, pittura 7.5YR 5/2, riquadro campito da linee orizzontali parallele, sull'ansa tracce di fasce orizzontali, peso 64 gr., misure larg. 5,4 cm., alt. 10 cm., spess. 0,7 cm., ansa 2,5 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello tav. 127,3 in Peroni-Trucco, 1994.
geometrico medio (775-725 a.C.)?
Scavi 1995, cenere strato 3, sud degli incassi U/H/D.

Olle

AC 2607/6
Ceramica geometrica, probabilmente olla, labbro svasato curvilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 5/1, ingubbiatura 5YR 6/4, pittura 5YR 3/4, due bande orizzontali che racchiudono un gruppo di segmenti verticali, triangoli pieni sul labbro interno, peso 25 gr., misure diam. stim. 21 cm., larg. 6,3 cm., alt. 3,4 cm., spess. labbro 0,6 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 137,6. Museo di Amendolara, collez. Laviola, zona San Cavalcatore framm. n. 452 con motivo a tenda alternato a motivi a segmenti verticali.
fase arcaica del geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, K5, su conglomerato.

AC C4/2
Ceramica geometrica, olla biconica, labbro svasato rettilineo, orlo assottigliato, collo troncoconico, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura est. ed int. fino al labbro 5YR 4/2, pittura nera, banda sul collo, sul labbro interno angoli sovrapposti, parz. ric., peso 47 gr., misure: diam. stim. 18,5 cm., larg. 8 cm., alt. 8 cm., spess. 0,8 cm.
Cfr.: loc. Torre Mordillo: Peroni-Trucco 1994, tav. 147,4, loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 136,6.
geometrico medio (775-725 a.C.)?
Scavi 1995, cenere strato 4, sud degli incassi U/H/D.

AC C3/0
Ceramica a tenda, parete di olla con attacco di ansa a maniglia, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura est. 5YR7/3, pittura 5YR 4/2, decorazione con fasce orizzontali parallele raccordate da tratti obliqui, peso 27 gr., misure larg. 5,5 cm., alt. 4,7 cm., spess. 0,9 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 89 n. 9: "medio geometrico della Lucania Occidentale / classe a tenda".
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere strato 3, sud degli incassi U/H/D.

AC 2911/4
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est. 5YR 7/3, pittura 5YR 4/2, fasce orizzontali raccordate da tratti verticali sa cui parte una linea ondulata verticale, misure larg. 4,1 cm., alt. 2,7 cm., spess. 0,7 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 89 n. 6-9, fig. 94 "medio geometrico della Lucania Occidentale / classe a tenda".
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94.

AP 1/0
Ceramica medio geometrico, parete di vaso chiuso di notevoli dimensioni, olla?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura 5YR 8/3, decorazione a fasce parallele orizzontali sul collo da cui pendono motivi floriali stilizzati verso basso, verso l'alto motivo a tenda, peso 165 gr., misure: larg. 16 cm., alt. 13 cm., spess. 0,6 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 134; framm. Museo Amendolara, coll. Laviola, zona Calvacatore, framm. 381.
geometrico medio (775-725 a.C.)?
Scavi 1995.

AC 2713/2
Ceramica geometrica, probabilmente olla, labbro curvilineo, svasato, orlo assottigliato, corpo globulare, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10YR 6/8-5/1, probabile ingubbiatura int. ed est., probabile pittura nerastra, tracce di decorazione sul labbro interno (una fascia), sul collo e sulla spalla, peso 26 gr., misure: diam. stim. 13 cm., larg. 4,2 cm., alt. 6 cm., spess. labbro 0,5 cm.
Cfr.: per la forma loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994 tav. 127,1; fig. 94; Yntema 1990: "medio geometrico della Lucania occidentale".
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, F18, su conglomerato.

AC 2042/2
Ceramica geometrica, probabilmente olla labbro svasato rettilineo, orlo assottigliato, corpo probabilmente globulare, depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 5/1-5/4, ingubbiatura?, pittura evanida 7.5YR 3/2, decorazione di due linee sul collo, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., peso 55 gr., misure: diam. stim. 17 cm., larg. 8,9 cm., alt. 3,9 cm., spess. labbro 0,6 cm.
Cfr.: per la forma Yntema 1990, figg. 94-97.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere, sud dell' incasso K.

Attingitoi / Tazze

AC 2777/5
Ceramica geometrica, *tazza / attingitoio* con attacco di ansa a nastro, labbro svasato quasi rettilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 2.5YR 3/4, decorato con due fasce orizzontali che incrociano due fasce verticali come a formare un riquadro?, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., peso 10 gr., misure: 10 cm., larg 4,5 cm., alt. 3,7 cm., spess. labbro 0,5 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, D12, cenere, sud dell'incasso J.

AC 2800/1
Ceramica geometrica, *tazza /attingitoio*, labbro curvilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est. ed int. fino al labbro 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/4, decorazione con fasce sul collo, fascia sul labbro interno, parz. ric., misure: diam. stim. 16 cm., larg. 3,7 cm., spess. labbro 0,5 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tavv. 127,14; tavv. 137,6, 138,6-7, 140,9.
geometrico medio (775-725 a.C.).
1993-94

AC 2009/2
Ceramica geometrica, parete curvilinea di attingitoio con inizio del fondo profilato ed attacco del collo, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura nerastra, decorato con gruppi di fasce parallele orizzontali, ricomposto con tre frammenti, parz. ric., peso 22 gr., misure larg. 4,3 cm., alt. 7,5 cm., spess. 0,7 cm.
Cfr. per la decorazione loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tavv. 137,4, 138,6.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere su conglomerato a sud dell'incasso AA.

AC 2009/3
Ceramica geometrica, attingitoio, labbro poco svasato rettilineo, orlo assottigliato, spalla sfuggente, corpo globulare? argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est. ed int. 10YR 7/4, pittura 7.5YR4/2, decorato con bande orizzontali con striscia risparmiata decorata con motivi animali stilizzati, linea sul labbro interno, parz. ric., peso 16 gr., misure: diam. stim. 12 cm., larg. framm. 6,1 cm., alt. 3,3 cm., spess. labbro 0,5 cm., spess. orlo 0,2 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 33: "medio geometrico del Salento", fig. 129 "medio geometrico del Bradano".
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n.17, cenere su conglomerato a sud dell' incasso AA.

AC 2018/2
Ceramica a frange, attingitoio, labbro curvilineo poco svasato, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 8/4, ingubbiatura est.?, pittura nera evanida, decorato con un riquadro risparmiato alternato a riquadro campito da linee orizzontali parallele, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., peso 10 gr., misure: diam. stim. 9 cm., larg. 5 cm., alt. 2,9 cm., spess. labbro 0,5 cm.
Cfr.: Peroni-Trucco 1994, tav. 139,6 (loc. Belloluco).
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere su conglomerato a sud dell' incasso K.

AC 4006/5
Ceramica a tenda, parete di attingitoio, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 6/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, dec. a tenda, peso 14 gr., misure larg. 5,1 cm., alt. 4,5 cm., spess. 0,5 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, pulizia sezione nord.

AC 2812/11
Ceramica a frange, attingitoio, labbro svasato curvilineo, orlo assottigliato, corpo globulare schiacciato, ansa a nastro verticale impostata al labbro, fondo leggermente profilato concavo, argilla depurata con inclusioni invisibili

eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/2, ingubbiatura est. 7.5YR 8/1, pittura nerastra, decorazione con tre linee orizzontali e parallele sul collo raccordate alla spalla da linee verticali parallele, sulla spalla decorazione a frange, triangoli pieni sul labbro interno, linee formanti una tenda sull'ansa, ricostruito, peso 200 gr., misure: diam. max. 13,8 cm., base 6,5 cm., alt. 9,5 cm., larg. 10,7 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Cfr. per la decorazione loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,5.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, D14, cenere vicino incasso K.

AC C2/4a
Ceramica a frange, attingitoio, labbro poco svasato curvilineo orlo assottigliato, corpo globulare schiacciato argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est. ed int. fino al labbro 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/2 decorato con un riquadro campito da linee orizzontali parallele, parz. ric., peso 12 gr., misure: diam. stim. 11 cm., larg. 5,6 cm., alt. 3,8 cm., spess. labbro 0,5 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127, 3-4-16.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere strato 2, sud degli incassi U/H/D.

Askoi

AC 2045/2
Ceramica geometrica, askos, labbro svasato rettilineo, orlo assottigliato, collo cilindrico a parete appena rigonfia, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 7/4, ingubbiatura est?, pittura 5YR 4/4, decorazione con una sottile linea sull'orlo, decorazione con fasce orizzontali sul collo campiscono due triangoli?, parz. ric., peso 15 gr., misure larg. orlo 2,6 cm., alt. 4 cm., spess. labbro 0,3 cm.
Cfr.: per la forma loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994 tav. 139,2.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 17, dentro incasso I9.

Forme incerte chiuse

AC 2815/1
Ceramica a tenda, spalla di un grande vaso chiuso, probabilmente olla, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/8, probabile ingubbiatura esterna, pittura 7.5YR 3/2, decorato con due fasce orizzontali parallele da cui parte una linea verticale ondulata che si stende sul corpo del vaso, peso 114 gr., misure larg. 12,3 cm., alt. 14,4 cm., spess. 0,5 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 149, 15; Museo di Amendolara, collez. Laviola, zona San Cavalcatore, framm. n. 442: con linea ondulata fra gruppi di fasce parallele orizzontali seguita da una tenda anch'essa fra fasce parallele orizzontali.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere B13.

AC 2047/2
Ceramica geometrica, vaso chiuso, probabilmente olla, labbro quasi dritto, orlo squadrato smussato agli angoli, corpo ovoide, depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura int. ed est. 10YR 7/3, pittura 10YR 3/1.
Scavi 1995, cenere sud dell' incasso K

AC 2806/1
Ceramica a frange, spalla di piccolo vaso, brocchetta – attingitoio, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est.?, pittura 7.5YR 3/2, a frange: linee parallele ed orizzontali da cui scendono frange che si stendono sul corpo del vaso, peso 10 gr., misure larg. 5 cm., alt. 4,6 cm., spess. 0,5 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 137,6.
fase più antica del geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, cenere B11/12, orlo sud.

AC 2817/2
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura est. 5YR 6/4, pittura 7.5YR 4/2, decorazione con due fasce orizzontali parallele, peso 29 gr., misure larg. 9,6 cm., alt. 4,9 cm. spess.0,6 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.)?
Scavi 1993-94, cenere orlo sud.

AC 2708/1
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/4, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura nerastra, decorazione a "tenda elegante", misure larg. 4,2 cm., alt. 2,1 cm., spess. 0,4 cm.
Cfr.: Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140, 16; 137, 5; S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,5 ("tenda elegante del geometrico Lucano"), Torre Mordillo: Peroni-Trucco 1994, tav. 146,15. Museo di Amendolara, collez. Laviola, zona San Cavalcatore, framm. n. 382.
geometrico medio (775-725 a.C.).
1993-94, foto n. 4, G12, conglomerato altare.

AC 2803/1
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso di notevoli dimensioni, probabilmente olla, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura

7.5YR 3/2, decorazione a tenda poco curata, misure larg. 4 cm., alt. 2,7 cm., spess. 0,5 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140,15.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, B11/C11, cenere, orlo sud.

AC1 21/5
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura est. 7.5YR 8/6, pittura 7.5YR 4/2, decorazione con rettangolo risparmiato, inscritto fra due bande?, misure larg. 4 cm., alt. 3,5 cm., spess. 0,5 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.)?
Scavi 1995, quadrato AC1, contesto 21, su conglomerato vicino incasso M.

AC 2714/1
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura nerastra evanida, decorazione a tenda, peso 16 gr., misure larg. 3,6 cm., alt. 5,1 cm., spess. 0,7 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n.4, E15, conglomerato (incerto).

AC 2720/1
Ceramica a frange, parete di vaso chiuso con attacco d'ansa, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/2, decorazione con riquadro campito da una quadrettatura da cui scendono le frange, misure larg. 6 cm., alt. 4 cm., spess. 0,7 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,3,4,16.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, su conglomerato vicino incasso F.

AC 2044/1
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano?, colore pasta 5YR 7/8-5/1, ingubbiatura est. 7.5YR 8/4, pittura 7.5YR 3/2, decorato con il motivo tipico della tenda: due fasce unite da una serie di trattini obliqui, una banda orizzontale ed una fascia da cui parte un motivo a scaletta? si intravedono piccoli puntini nella parte superiore del frammento, misure larg. 2,7 cm., alt. 3,3 cm., spess. 0,2 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 89 n. 9 – fig. 94: "medio geometrico della Lucania occidentale / classe a tenda" e loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,6-10, loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140, 20.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 3, cenere, sud dell' incasso AA.

AC 2047/1
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/4, ingubbiatura est. 7.5YR 7/4, pittura 7.5YR 5/6, decorazione a tenda elegante, misure larg. 3,8 cm, alt. 2,4 cm., spess. 0,4 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,5.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n.4, cenere vicino incasso K.

AC 2051/20
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 8/3, ingubbiatura est. 10YR 8/4, pittura 10YR 4/1, decorazione a tenda, misure larg. 4,3 cm., alt. 3,8 cm., spess. 0,6 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140,16.
fase arcaica del geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 4, sud del pozzo bizantino.

AC C2/4
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, con attacco di collo, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura nerastra, decorazine con due fasce parallele orizzontali da cui partono due fasce verticali, peso 24 gr., misure larg. 4,9 cm., alt. 4,8 cm., spess. 0,7 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 137,6.
fase arcaica del geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere strato 2, sud degli incassi U/H/D.

AC 2051/1
Ceramica geometrica, parete di vaso (chiuso?) con attacco di labbro, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura est.?, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con tre bande orizzontali da cui partono due fasce verticali verso il basso, misure larg. 2,5 cm., alt. 3,9 cm., spess. 0,6 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 137,6.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere, sud del pozzo bizantino.

AC 2022/1
Ceramica a frange, spalla di attingitoio?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura est. ed int. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/2, decorazione a frange, misure larg. 4,9 cm., alt. 3,5 cm., spess. 0,5 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 137,6.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, cenere, sud degli incassi AE/AA.

AC C3/1
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso con attacco di collo?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 8/3, ingubbiatura est. ed int. 7.5YR 8/3, pittura 7.5YR 4/3,

decorazione a fasce parallele orizzontali che racchiudono una piccola fascia verticale ondulata, misure larg. 5 cm., alt. 4 cm., spess. 0,7 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140,15; Peroni-Trucco 1994, 142, fig. 89 n. 6; Yntema 1990, fig. 94 "medio geometrico della Lucania Occidentale/ classe a tenda".
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 3, cenere strato 3, sud degli incassi U/H/D.

AC C4/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4-6/1, ingubbiatura est.?, pittura nera, decorazione a fasce parallele orizzontali con linea obliqua verso l'alto per formare un riquadro?, misure larg. 2,5 cm., alt. 4,5 cm., spess. 0,5 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.)?
Scavi 1995, cenere strato 4, sud degli incassi U/H/D.

AC 2724/1
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura bianca, pittura nera, decorazione a tenda, misure larg. 3,9 cm., alt. 2,7 cm., spess. 0,6 cm.
fase arcaica del geometrico medio (775-725 a.C.)?
Scavi 1993-94, G14, conglomerato altare.

AC 2786/2
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, vicino al fondo, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, tracce di tornio lento?, colore pasta 7.5YR 7/6, ingubbiatura est.?, pittura 7.5YR 3/2, decorazine con linea verticale appuntita, cosiddetta "long rays", motivo verticale sospeso sul corpo del vaso, misure larg. 3,5 cm., alt. 4 cm., spess. 0,4 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 139 n. 27, fig. 145 "tardo geometrico del Bradano", ma anche Peroni-Trucco 1994, fig. 134 "medio geometrico del Bradano". Coesistenza dello stile a tenda con questo motivo, *Cfr.* anche loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 136,4.
medio-tardo geometrico.
Scavi 1993-94, D13, cenere sud dell'incasso J.

AC 4006/6
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6-6/1, ingubbiatura?, pittura 7.5YR 3/2, decorazione a riquadri risparmiati tra bande orizzontali raccordate da una serie di trattini, ricomposto con due frammenti, misure larg. 5,3 cm., alt. 4,3 cm., spess. 0,2 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 94 "medio geometrico della Lucania occidentale"; Yntema, 1990, fig. 97 "Sala Consilina, medio geometrico della Lucania occidentale"; loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127, 10-6.
geometrico medio, classe a tenda (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 3, pulizia sezione nord.

AC1 25/4
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est.?, pittura 7.5YR 3/2, una linea ondulata verticale, misure larg. 3,6 cm., alt. 3,1 cm., spess. 0,4 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140,15; Museo di Amendolara, collez. Laviola, zona San Cavalcatore, framm. 379 (42): con linea ondulata fra gruppi di fasce orizzontali parallele.
geometrico medio, classe a tenda (775-725 a.C.).
Scavi 1995, quadrato AC1, contesto 25, su conglomerato vicino incasso M.

AC 2801/1
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/4, ingubbiatura est.?, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con motivo a scaletta? tra bande orizzontali parallele, misure larg. 3,4 cm., alt. 2,4 cm., spess. 0,4 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993, D12/C12 dentro buco AF.

AC 2812/4
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2,5YR 6/6, ingubbiatura est.? pittura 7,5YR 3/2, decorazione con quadrato campito da linee?, misure larg. 3,7 cm., alt. 4,2 cm., spess. 0,5 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, D14, cenere vicino incasso K.

AC 2014/2
Ceramica geometrica, parete di vaso di notevoli dimensioni chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/8, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con punte triangolari sulla frattura (piccoli rombi?), peso 32 gr., misure larg. 6,8 cm., alt. 5,2 cm., spess. 1 cm.
Incerto?
Scavi 1995, cenere, su conglomerato sud dell'incasso AA.

AC 2012/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura est.?, pittura 7.5YR 3/2, decorazione a fasce parallele orizzontali che inquadrano motivi geometrici?, peso 10 gr., misure larg. 3,8 cm., alt. 3,5 cm., spess. 0,7 cm.
Incerto.
Scavi 1995, cenere o sopra cenere, sud dell'incasso AA.

AC 2018/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10YR 5/1 - 5/6, pittura nerastra, decorazione con piccoli tratti e poi una banda orizzontale da cui parte una linea verticale verso il basso, peso 23 gr., misure larg. 4,8 cm., alt. 4,4 cm., 0,8 cm.
Incerto.
Scavi 1995, cenere, vicino incasso K.

AC1 21/4
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, attacco di collo, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, colore pasta 7.5YR7/8, ingubbiatura 10YR 8/6, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con due fasce parallele orizzontali, misure larg. 4 cm., alt. 5,6 cm., spess. 0,5 cm.
Incerto.
Scavi 1995, quadrato AC1, contesto 21, su conglomerato vicino incasso M.

AC1 21/7
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura?, pittura 5YR 4/4, decorazione a figura geometriche (triangolo?), misure larg. 2,7 cm., alt. 2 cm., spess. 0,4 cm.
Incerto.
Scavi 1995, quadrato AC1, contesto 21, su conglomerato vicino incasso M.

AC 2715/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura?, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con due bande orizzontali parallele da cui partono delle fasce verticali, misure larg. 2 cm., alt. 4,4 cm., spess. 0,4 cm.
Incerto.
Scavi 1993-94, E16 strato giallo.

AC C7/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura evanida 2.5YR 4/2, decorazione con fascia ondulata alternata a fascia diritta ed a triangoli aperti, peso 17 gr., misure larg. 3,4 cm., alt. 5,5 cm., spess. 0,6 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 2, cenere strato 7, sud degli incassi U/H/D.

AC C6/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorato con una fascia ondulata ed una diritta, misure larg. 4,7 cm., alt. 3,1 cm., spess. 0,5 cm.
transizione fra geometrico antico e geometrico medio.
Scavi 1995, foto n. 2, cenere strato 6, sud degli incassi U/H/D.

AC C2/1
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 5/1 - 5/4, ingubbiatura est.?, pittura 2.5YR 4/2, una piccola linea ondulata verticale, fasce raccordate da piccoli tratti verticali, banda orizzontale, misure larg. 4,2 cm., alt. 3,2 cm., spess. 0,6 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 94 "medio geometrico della Lucania occidentale / classe a tenda".
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 2, cenere strato 3, sud degli incassi U/H/D foto n. 3.

AC 2803/2
Ceramica a frange, spalla di attingitoio?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con linee orizzontali diritte da cui partono frange, peso 12 gr., misure larg. 4,2 cm., alt. 5,2 cm., spess. 0,5 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 139,3.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n. 9, B11/C11, cenere, orlo sud.

AC C1/7
Ceramica a tenda?, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 6/6, ingubbiatura est.?, pittura 7.5YR 4/2, decorazione con fasce orizzontali parallele che si intersecano decorazione a fasce oblique per formare una tenda?, peso 20 gr., misure larg. 4 cm., alt. 6 cm., spess. 0,7 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.)?
1995, foto n. 2, cenere strato 1, sud degli incassi U/H/D.

AC 2802/2
Ceramica a tenda, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura evanida 7.5YR 4/2, decorazione a tenda, misure larg. 4.1 cm., alt. 2,7 cm., spess. 0,4 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n. 3, D14, su conglomerato, vicino incasso K.

AC 2051/9
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/8-5/1, ingubbiatura

est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con fasce ondulate orizzontali e fasce verticali parallele che campiscono uno spazio, peso 22 gr., misure larg. 6,9 cm., alt. 7,4 cm., spess. 0,5 cm.
Incerto.
Scavi 1995, foto n. 2, cenere sud del pozzo bizantino.

AC C9/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 5YR 4/2, sintassi composta da rombi, tratti e reticolato, peso 10 gr., misure larg. 5,1 cm., alt. 3,6 cm., spess. 0,9 cm.
geometrico medio-tardo?
Scavi 1995, foto n. 2, cenere strato 9, sud degli incassi U/H/D.

AC C1/11
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura est.? pittura 5YR 4/2, decorazione con una rete, misure larg. 2,1 cm., alt. 3,7 cm., spess. 0,6 cm.
geometrico medio-tardo?
Scavi 1995, cenere strato 1, sud degli incassi U/H/D.

AC C1/9
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, spalla, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura est. 5YR 7/6, pittura 5YR 4/2, decorazione con elementi floreali stilizzati, misure larg. 1,4 cm., alt. 2,6 cm., spess. 0,6 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 134, "medio geometrico del Bradano"; Museo di Amendolara. collez. Laviola, zona San Cavalcatore, framm. n. 381 (45).
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere sud degli incassi U/H/D.

Forme aperte

Scodelle

AP 3/1
Ceramica a tenda, scodella, labbro rientrante curvilineo, orlo arrotondato, profilo leggermente angolare, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, motivo a tenda sul labbro e tratti verticali sull'orlo, parz. ric., peso 12 gr., misure: stim. 30 cm., larg. 4,5 cm., alt. 3,3 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Cfr.: per la forma loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140,3.
geometrico medio (775-725 a.C.), fase più antica per la poca cura della decorazione e della manifattura?
Scavi 1995, foto n. 5, Area pozzo bizantino, contesto 3.

AC 2792/1
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante, orlo obliquo con carena, profilo convesso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2,5YR 6/6, ingubbiatura est.?, pittura 7,5YR 3/2, decorato con fasce verticali che risparmiano bande con linea ondulata, parz. ric., misure: diam. stim. 20 cm.?, larg. framm. 5,9 cm., alt. 2,5 cm., spess. labbro 0,6 cm.
Cfr.: per la decorazione loc. Torre Mordillo: Peroni-Trucco 1994, tav. 146,12; loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 126,14.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n. 16, H17, pulizia conglomerato.

AC 2725/1
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante rettilineo, orlo arrotondato, profilo angolare, vasca poco profonda argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/8, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/2, decorazione a fasce parallele orizzontali sul labbro, tratti verticali sull'orlo, parz. ric., peso 42 gr., misure: diam. stim. 29 cm., larg. framm. 6,3 cm., alt. 2,2 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140,3.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, F14, su conglomerato.

AC 2607/5
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante, orlo inspessito, profilo angolare, vasca poco profonda argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura marrone?, decorazione a fasce parallele orizzontali sul labbro, tratti verticali sull'orlo, parz. ric., peso 16 gr., misure: diam. stim. 29 cm., larg. framm. 5 cm., alt. 3,6 cm., spess. labbro 1 cm.
Incerto.
Scavi 1993-94, K5, su conglomerato.

AC 2713/1
Ceramica a tenda?, scodella, labbro poco rientrante, orlo leggermente inspessito, profilo convesso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorato con riquadro risparmiato alternato ad uno campito da linee verticali parallele sul labbro, linea obliqua nel riquadro risparmiato, tratti verticali sull'orlo, parz. ric., misure: diam. stim. 30 cm., larg. framm. 3,4 cm., alt. 2,5 cm., spess. labbro 0,8 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, F18, su conglomerato.

AC 2777/1
Ceramica geometrica, scodella, labbro rientrante, orlo obliquo all'interno, profilo convesso, vasca non molto profonda? argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine,

compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR7/4, ingubbiatura est.?, pittura completamente sbiadita, decorazione a fasce orizzontali parallele sul labbro, ricomposto con due frammenti, parz. ric., peso 24 gr., misure: diam. stim. 28 cm., larg. framm. 8,4 cm., alt. 3,5 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Incerto.
Scavi 1993-94, D12, cenere sud dell'incasso J.

AC 2806/13
Ceramica geometrica, scodella, labbro rientrante curvilineo, orlo con carena all'interno, profilo convesso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura int. ed est.?, pittura 7,5YR 3/2, decorazione a fasce parallele sul labbro, tratti verticali sull'orlo, ricomposto con due frammenti, parz. ric., peso 12 gr., misure: diam. stim. 18 cm., larg. framm. 8,9 cm., alt. 2,3 cm., spess. labbro 0,6 cm.
Cfr.: per la forma loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140,7-5.
geometrico medio-tardo.
Scavi 1993-94, B11/12, orlo sud.

AC1 25/0
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante, orlo quadrangolare, profilo convesso, vasca poco profonda argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura int. ed est.?, pittura 5YR 4/4, decorazione a fasce orizzontali parallele, decorato con tratti verticali sull'orlo che terminano sul labbro come denti di lupo, parz. ric., misure: stim. 25 cm., larg. framm. 5,2 cm., alt. 2,2 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Incerto.
Scavi 1995, quadrato 25, contesto 25, vicino incasso M.

AC1 25/5
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante, orlo arrotondato, profilo convesso?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/3, ingubbiatura?, pittura? possibile bruciatura del frammento, decorazione a fasce parallele orizzontali sul labbro, tratti verticali sull'orlo, parz. ric., peso 10 gr., misure: diam. stim. 25 cm., larg. framm. 6,5 cm., alt. 2,3 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Incerto.
Scavi 1995, quadrato AC1, contesto 25 vicino incasso M.

AC 2817/1
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante, quasi diritto, orlo obliquo all'interno, profilo diritto?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3 int.?, pittura 7.5YR 3/2, decorazione a fasce parallele orizzontali sul labbro, tratti verticali sull'orlo, parz. ric., misure: diam. stim. 30 cm., larg. framm. 6 cm., alt. 2,1 cm., spess. 0,7 cm.
Incerto.
Scavi 1993-94, B12/13, orlo sud.

AC 2771/1
Ceramica geometrica, scodella, labbro rientrante, orlo con carena all'interno, profilo convesso, cordone sulla parete esterna, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10R 5/6, 7.5YR 5/1, ingubbiatura esterna 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorato con una fascia lungo il cordone, parz. ric., peso 15 gr., misure: diam. stim. 20 cm., larg. framm. 4,7 cm., alt. 3,2 cm., spess. labbro 0,8 cm., alt. cordone 1,2 cm.
Incerto.
Scavi 1993-94, F15 conglomerato.

AC C3/10
Ceramica geometrica, scodella, labbro rientrante curvilineo, orlo con carena, profilo convesso, vasca abbastanza profonda, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 5/6, 6/1, ingubbiatura int. ed est.?, pittura 7.5YR 3/2, decorato con una fascia ondulata compresa tra due fasce diritte, parz. ric., peso 30 gr., misure: diam. stim. 24 cm., larg. 5,8 cm., spess. labbro 0,8 cm.
Incerto.
Scavi 1995, cenere strato 3, sud degli incassi U/H/D.

AC 2823/2
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante curvilineo, orlo inspessito, profilo convesso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/1, 2.5YR 6/4, ingubbiatura int. ed est.?, pittura 7.5YR 4/2, decorato con due bande sul labbro, una linea e tratti verticali sull'orlo, parz. ric., peso 35 gr., misure: diam. stim. 22 cm., larg. 6,7 cm., alt. 3,7 cm., spess. labbro 1,1 cm.
Incerto.
Scavi 1993-94, operai, pulizia C-D, 12-16.

AC2 31/20
Ceramica geometrica, piccola scodella con ansa a maniglia semicircolare a sezione circolare, labbro svasato, orlo piatto, fondo piatto, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura est. ed int. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorato con tratti sull'orlo, tre gruppi di linee sull'ansa, ricomposta, ricostruito, peso 238 gr., misure: 14,1 cm., alt. 5,5 cm., spess. labbro 0,6 cm., alt. con ansa 8,8 cm., larg. ansa 8 cm., spess. ansa 1,4 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1996, quadrato AC2, contesto 31.

AC 2015/7
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante, orlo arrotondato, profilo convesso, vasca abbastanza profonda argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza

dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura int. ed est.?, pittura 7.5YR 4/2, decorazione a fasce paralle orizzontali sul labbro, tratti verticali sull'orlo, parz. ric., peso 35 gr., misure: stim. 27 cm., larg. 6,7 cm., alt. 4,5 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Incerto.
Scavi 1995, cenere vicino incasso K.

AC 2042/1
Ceramica geometrica, scodella, labbro diritto, orlo piatto ingrossato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/6, ingubbiatura int.ed est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/2, fasce parallele orizzontali sul labbro tratti verticali sull'orlo, parz. ric., peso 15 gr., diam stim. 30 cm., misure larg. 6,5 cm., alt. 1,8 cm., spess. orlo 0,9 cm.
Incerto.
Scavi 1995, cenere vicino incasso K.

AC 2816/13
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante, orlo quadrangolare inspessito, profilo convesso argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura est. ed int. 10YR 8/3, pittura quasi del tutto scomparsa fasce parallele orizzontali su labbro, tratti verticali sull'orlo, parz. ric., peso 12 gr., misure: stim. 23 cm., Misure larg. framm. 5 cm., alt. 2,9 cm., spess. labbro 0,9 cm.
Incerto.
Scavi 1995, cenere, vicino incasso AA.

Teglie

AC 2812/2
Ceramica geometrica, teglia, orlo piatto, profilo angolare, fondo piatto, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR7/4, ingubbiatura 10YR7/3, pittura 7.5YR 4/2, decorazione a fasce parallele orizzontali sul labbro, tratti verticali sull'orlo, parz. ric., peso 102 gr., misure larg. 10 cm., alt. 2,4 cm., spess. labbro 0,8 cm.
Incerto.
Scavi 1993-94, foto n. 5, D14, cenere vicino incasso K.

AC 2817/3
Ceramica geometrica, teglia, orlo con carena, profilo angolare base piatta, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/2, decorato con fasce orizzontali parallele sul labbro, tratti sull'orlo, parz. ric., peso 105 gr., misure: diam. stim. 29 cm., larg. 8,1 cm., alt. 3,5 cm., spess. labbro 1 cm.
Incerto.
Scavi 1993-94, foto n. 5, B12/13, cenere orlo sud.

Ceramica a frange

Tazze

AC1 25/2
Ceramica a frange, tazza, labbro curvilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 7/6, ingubbiatura int.ed est.?, pittura 7.5YR 3/2, sulla spalla riquadri risparmiati alternati a riquadri quadrettati, triangoli pieni sul labbro interno? Decorazione completamente scomparsa, parz. ric., misure: 15 cm., larg. 4,1 cm., alt. 3,4 cm., spess. labbro 0,5 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,16.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 6, quadrato AC1, contesto 25.

AC 2639/1
Ceramica a frange, tazza, labbro curvilineo, orlo assottigliato, corpo globulare schiacciato, spalla definita, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 8/3, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/2, pittura nera a frange: riquadri risparmiati alternati a riquadri campiti da linee orizzontali parallele, da questi riquadri partono frange, parz. ric., peso 36 gr., misure: diam. stim. 17,5 cm., larg. framm. 7,6 cm., alt. 6,9 cm., spess. labbro 0,5 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,5.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n. 6, I12, pulizia conglomerato.

AC 2811/1
Ceramica a frange, tazza, labbro curvilineo, orlo assottigliato, spalla definita ed angolare, fondo piatto, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10YR 6/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/2, pittura 10YR 3/2, a frange, parz. ric., peso 85 gr., misure: diam. stim. 19 cm., larg. framm. 7 cm., alt. 10 cm., spess. labbro 0,6 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,5.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, cenere C13.

AC 4006/1
Ceramica a frange, tazza, labbro curvilineo svasato, orlo assottigliato, corpo globulare schiacciato? argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 6/6, ingubbiatura est. ed int.? 10YR 8/3, pittura nerastra evanida, riquadri campiti da linee orizzontali parallele alternati ad un riquadro risparmiato con un tondo pieno centrale da cui partono la frange, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., peso 25 gr., misure: diam. stim. 18 cm., misure larg. 6,2 cm., alt. 4,1 cm., spess. labbro 0,4 cm.

Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,4.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 6, pulizia sezione nord.

AC 4006/4
Ceramica a frange, tazza?, labbro svasato curvilineo, orlo assottigliato, corpo globulare, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 5/1, 2.5YR 5/6, ingubbiatura int. ed est.? pittura evanida 7.5YR 3/2, un riquadro risparmiato alternato ad uno quadrettato, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric., peso 20 gr., misure: diam. stim. 13 cm., larg. 5,9 cm., alt. 4,1 cm., spess. labbro 0,5 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,4-3; loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 139,7
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 5, pulizia sezione nord.

AC 2051/6
Ceramica a frange, tazza, labbro poco svasato curvilineo, orlo assottigliato, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/2, un riquadro risparmiato alternato a due riquadri campiti da linee orizzontali parallele, triangolo pieno sul labbro interno, parz. ric, peso 22 gr., misure: diam. stim. 17 cm., larg. 4,1 cm., alt. 2,6 cm., spess. labbro 0,4 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,5.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 6, cenere sud del pozzo bizantino.

AC C1/18
Piccola tazza, labbro curvilineo, orlo assottigliato, spalla sfuggente, corpo globulare schiacciato? argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura int.ed est. 10YR 7/6, pittura 10YR 3/2, decorazione, a "frange": riquadri rispiarmati alternati a riquadri campiti da linee orizzontali, da questi ultimi partono frange: linee vericali che si stendono sul corpo del vaso, peso 27 gr., diam. stim. 11 cm., misure larg. 5,5 cm., alt. 4,7 cm., spess. labbro 0,4 cm.
Cfr.: S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, 127,3-4
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94.

AC 2822/1
Ceramica a frange, spalla tesa di piccolo tazza, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 5YR 4/4, riquadro campito da linee orizzontali parallele da cui scendono le frange, misure larg. 3,7 cm., alt. 3,2 cm., spess. 0,4 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,4-16-3.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, operai C14-C18/B14/B18, pulizia conglomerato.

Forme incerte aperte

AC 2760/1
Ceramica a frange?, parete di vaso, collo?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2,5YR 5/6, ingubbiatura est. 5YR 7/1, pittura nera, a riquadri risparmiati da linee orizzontali e verticali, motivo a frange?, misure larg. 4,2 cm., alt. 3 cm., spess. 0,6 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.)?
Scavi 1993-94, conglomerato, G11, incasso G.

AC 2895/1
Ceramica a frange, spalla di vaso aperto con attacco di collo, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/8, ingubbiatura?, pittura 5YR 4/3, riquadri campiti da linee orizzontali parallele alternati a riquadri risparmiati da cui partono frange, misure larg. 3,3 cm., alt. 3,5 cm., spess. 0,6 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,3-4.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, pulizia conglomerato vicino pozzo bizantino.

AC C2/0
Ceramica a frange, probabilmente spalla di tazza, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/6, ingubbiatura int.? ed est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, riquadro risparmiato alternato a riquadro campito da una quadrettatura, da cui partono le frange, peso 15 gr., misure larg. 6,2 cm., alt. 4,8 cm., spess. 0,7 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 139,7; S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127,4.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere strato 2.

AC C5/11
Ceramica a frange, probabilmente spalla di tazza, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura evanida 7.5YR 3/2, riquadro risparmiato con punto pieno centrale alternato a riquadro campito da linee orizzontali parallele, peso 10 gr., misure larg. 4,2 cm., alt. 3,9 cm., spess. 0,7 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n.9, cenere strato 5, sud degli incassi U/H/D.

AC1 7/1
Ceramica a frange, spalla di vaso aperto, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura nera, riquadro campito da linee orizzontali parallele, misure larg. 4,1 cm., alt. 3 cm., spess. 0,5 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 127-3-16.

geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, quadrato AC1, contesto 7.

AC 2717/1
Ceramica a frange, spalla di vaso aperto? con attacco di labbro, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5 YR 7/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, un riquadro risparmiato alternato a un riquadro campito linee orizzontali e parallele da cui scendono le frange, peso 15 gr., misure larg. 6 cm., alt. 4 cm., spess. 0,5 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tavv. 128,2-127,4-3.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n. 9, E17, conglomerato vicino incasso Z.

Anse

AC 2635/1
Ceramica geometrica, ansa a nastro con attacco, probabilmente brocca, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione a fasce parallele ed orizzontali, peso 22 gr., misure larg. ansa 3 cm. spess. ansa 0,8 cm., larg. frammento 6 cm., alt. frammento 2,3 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, J14, pulizia scavi clandestini.

AC1 25/3
Ceramica geometrica, ansa a maniglia a doppio bastoncello con attacco, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura biancastra, pittura nera, pochissime tracce di ingubbiatura e di pittura sull'attacco e sui bastoncelli, misure larg. con attacco 5,5 cm., alt. 1,6 cm. spess. 0,9 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n. 11, quadrato AC1, contesto 25.

AC 2777/3
Ceramica geometrica, ansa a maniglia orizzontale semicircolare a sezione circolare. Ansa di scodella?
argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, con due bande orizzontali che racchiudono piccoli tratti verticali, peso 10 gr., misure larg. 5,9 cm., spess. 1 cm.
Cfr.: De La Genière 1968: loc. Sala Consilina tomba A. 101.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n. 11, cenere sud dell'incasso J.

AC 2757/1
Ceramica geometrica, ansa a maniglia semicircolare a sezione circolare, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/4, ingubbiatura?, pittura 7.5YR 3/2, una fascia da cui partono una serie di appendici allungate, peso 18 gr., misure larg. 4,8 cm., spess. 1,7 cm.
Cfr.: S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,15; 128,16; Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 141,5; 141,6; L'irregolarità maggiore o minore delle appendici testimonia una maggiore o minore arcaicità.
prima età del Ferro/ geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, G15, conglomarato vicino altare.

AC1 29/0
Ceramica geometrica, ansa a nastro verticale, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura nerastra, con gruppi di fasce parallele orizzontali, misure larg. 2,2 cm., alt. 4 cm., spess. 5 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 141,4; loc. S.Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,12.
II fase Sala Consilina, geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, quadrato AC1, contesto 29.

AC 2052/1
Ceramica geometrica, ansa a nastro verticale, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura nerastra evanida, decorazione a gruppi di fasce orizzontali parallele, peso 26 gr., misure larg. 3,5 cm., alt. 5,6 cm., spess. 0,9 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 141,5 e loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,12.
II fase Sala Consilina, geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere sud dell' incasso K.

AC 2808/1
Ceramica geometrica, ansa a nastro verticale, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2,5YR 6/6, ingubbiatura?, pittura 5YR4/4, due bande verticali che racchiudono gruppi di linee orizzontali (motivo a scala spezzata?), misure larg. 2,4 cm., alt. 2,7 cm., spess. 0,7 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 141,4; loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,12.
II fase Sala Consilina, geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, D15 vicino incasso K.

AC 2623/1
Ceramica geometrica, ansa a maniglia semicircolare a sezione circolare, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura 5YR 5/3, decorazione con gruppi di linee verticali vicino l'attacco al vaso, peso 24 gr., misure larg. 4,6 cm., alt. 2,1 cm., spess. 2,1 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n.12, H13, strato grigio.

AC1 35/1
Ceramica geometrica, ansa a nastro verticale, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e

calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est.?, pittura nerastra?, motivo a rete, misure larg. 3 cm., alt. 3 cm., spess. 0,7 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.)?
Scavi 1995, quadrato AC1, contesto 35.

AC 2713/10
Ceramica geometrica, ansa a nastro verticale, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura?, pittura 2.5YR 4/, decorazione a fasce orizzontali parallele, misure larg. 3,6 cm., alt. 3 cm., spess. 0,7 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, F18, strato grigio.

AC 2015/4
Ceramica geometrica, ansa a maniglia semicircolare a sezione quadrangolare, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con tre fasce verticali sulla parte centrale dell'ansa, peso 16 gr., misure larg. 5,2 cm., spess. 1,5 cm.
Incerto.
Scavi 1995, foto n.12, cenere, vicino incasso K.

AC 121/2
Ceramica geometrica, ansa a nastro verticale, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione a fasce parallele orizzontali, peso 12 gr., misure larg. 4,7 cm., alt. 4,2 cm., spess. 0,7 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, quadrato AC1, contesto 21.

AC 2823/3
Ceramica geometrica, attacco di ansa a nastro verticale, probabilmente di una brocca, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, a scala sull'ansa, fascia verticale sul corpo del vaso, 30 gr., misure larg. framm. 7,8 cm., larg. ansa 3 cm., alt. 3,7 cm., spess. framm. 0,7 cm., spess. ansa 0,8 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128, 13-14; De La Genière 1968, tavv. 36,13; 38,1; 38,22; 40,4
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, operai, pulizia C12-C16/D12-D16.

AC 2009/1
Ceramica geometrica, ansa a maniglia semicircolare a sezione circolare appiattita in alto, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura 7.5YR 7/4, pittura nerastra, decorazione a fasce orizzontali ed oblique, peso 10 gr., misure alt. 6,3 cm., spess. 0,9 cm.
Incerto.
Scavi 1995, foto n. 11, cenere, su conglomerato a sud dell' incasso AA.

AC 2001/8
Ceramica geometrica, ansa a maniglia semicircolare a sezione circolare, probabilmente olla, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/2, una banda con una serie di appendici, peso 126 gr., misure larg. 15,5 cm., alt. 9 cm., spess. ansa 1,8 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 141,5; loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,16-15.
geometrico medio, prima età del ferro.
Scavi 1995, cenere, vicino incassi AE/AA.

AC 2015/3
Ceramica geometrica, ansa a nastro verticale, probabilmente brocca argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura 10YR 7/4, pittura 7.5YR 4/2, con motivo a rete, bande ai lati corti, peso 33 gr., misure larg. 6,4 cm, alt. in alto 4,8 cm. – centro 3,6 cm. – fine 1,1 cm., spess. al centro 0,9 cm.
Incerto.
Scavi 1995, foto n. 10, cenere vicino incasso K.

AC 2017/1
Ceramica geometrica, teglia o scodella con ansa a maniglia semicircolare a sezione circolare, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/8, ingubbiatura int. ed est. 10YR8/3, pittura 5YR 4/4, decorazione con tre fasce parallele sul labbro, tratti verticali sull'orlo; nessuna decorazione sull'ansa, peso 50 gr., misure larg. framm. 9,5 cm., larg. ansa 5,4 cm., alt. framm. 3,7 cm., spess. ansa 1,8 cm., spess. labbro 1,3 cm.
Incerto.
Scavi 1995, cenere, sud dell'incasso J.

AC 2823/1
Ceramica geometrica, ansa a nastro verticale, brocca, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura evanida 2.5YR 4/2, decorazione con cinque triangoli pieni in scala, peso 27 gr., misure larg. 2,3 cm., alt. 7,8 cm., spess. 1,1 cm.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n. 10, operai, pulizia C12-16, D12-D16.

AC C8/1
Ceramica geometrica, ansa a nastro verticale, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e

calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura?, pittura 5YR 3/2, a scala interrotta, misure larg. 2,1 cm., alt. 3,2 cm., spess. 0,5 cm.
II fase Sala Consilina, geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere strato 8, sud degli incassi U/H/D.

AC 2021/1
Ceramica geometrica, ansa a tarallo impostata al labbro di un grande vaso, probabilmente anfora, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura nera, triangolo pieno sul labbro interno, peso 70 gr., misure larg. 6,2 cm., alt. 4 cm., spess. vaso 1,5 cm., spess. ansa 2,5 cm.
Incerto.
Scavi 1995, cenere strato 2, sud dell'incasso K.

AC C4/10
Ceramica a tenda, ansa a nastro verticale impostata al labbro, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 6/6, ingubbiatura?, pittura 7.5YR 3/2, a scala interrotta, peso 17 gr, misure larg. 4,3 cm., alt. 2,2 cm., spess. ansa 0,7 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,13; tavv. 36,13-38,1-38,22,40,4: De La Genière 1968: II fase Sala Consilina.
II fase Sala Consilina, geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, foto n.10, cenere strato 4, sud degli incassi U/H/D.

AC C3/13
Ceramica geometrica, ansa bifora a ponticello, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/4, ingubbiatura?, pittura 7.5YR 4/2, decorazione a scala interrotta, peso 65 gr., misure larg. 3 cm., alt. 8,2 cm., spess. ansa 2 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,12, loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 141,4; De La Genière 1968: II fase Sala Consilina.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1995, cenere strato 3, sud degli incassi U/H/D.

AC 2776/10
Ceramica geometrica, ansa a nastro verticale, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10R 5/6, 5/1, ingubbiatura 10YR 8/3, pittura evanida 7.5YR 3/2, a scala interrotta, misure larg. 2,5 cm., alt. 2,9 cm., spess. 0,6 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tav. 128,13; tavv. 36,13; 38,1; 38,22,40,4; De La Genière 1968: II fase Sala Consilina.
geometrico medio (775-725 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n. 10, C12, cenere vicino incasso AF.

D. Geometrico Tardo (725-650 a.C.)

Brocche

AC 2768/10
Ceramica geometrica, brocca, labbro svasato rettilineo, orlo assottigliato, collo troncoconico?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a tornio lento, colore pasta 5YR 7/6, ing. int. ed est. 7.5YR 7/4, pittura 7.5YR 3/2, sottili fasce orizzontali sull'orlo, sul collo, e sulla spalla, sul labbro interno triangolo pieno, parz. ric., peso 25 gr., misure: stim. 13 cm., alt. 4,2 cm., spess. labbro 0,4 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140,14.
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1993-94, H17, strato giallo.

Forme incerte chiuse

AC 2777/4
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso?, spalla, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6-5/1, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione a motivi floreali stilizzati, misure larg. 3,1 cm., alt. 2,3 cm., spess. 0,4 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 100 n. 12 "tardo geometrico della Lucania occidentale".
geometrico tardo (725-650 a.C.)?
Scavi 1993-94, foto n. 17, B12, orlo sud in strato grigio, sopra uno strato marrone.

AC 2779/2
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10R 6/8-5/1, ingubbiatura est. 7.5YR 8/4, pittura nera evanida, decorazione a rombi?, misure larg. 3,2 cm., alt. 2,4 cm., spess. 0,4 cm.
geometrico tardo (725-650 a.C.)?
Scavi 1993-94, E13, 10 cm sopra conglomerato.

AC 2028/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 10YR 5/1, ingubbiatura est. 7.5YR7/4, pittura 7.5YR 3/4, decorazione a 'long rays', peso 12 gr., misure larg. 5,8 cm., alt. 3,2 cm., spess. 0,5 cm.
Cfr.: Yntema 1990 fig. 11 n. 8 "tardo geometrico della Lucania occidentale".
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1995, sud dell'incasso K.

AC C4/1
Ceramica geometrica, parete di grande vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, tornio lento, colore pasta 5YR 6/3, ingubbiatura

est.? pittura 5YR 4/2, decorazione con una serie di linee ondulate verticali, peso 25 gr., misure larg. 4,3 cm., alt. 5,4 cm., spess. 0,3 cm.
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1995, cenere, strato 4.

AC C4/3
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso. Parte terminale del vaso?, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/4, ingubbiatura e decorazione molto sbiadita, una quadrettatura superiore ed una fascia orizzontale campiscono piccole stelle, nella parte inferiore del frammento una scala inclinata, peso 10 gr., misure larg. 4,1 cm., alt. 7,2 cm., spess. 0,4 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 47 n.23 "tardo geometrico del Salento"? La sintassi decorativa sulla maggior parte del corpo del vaso è tipica della fase più avanzata del geometrico.
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1995, cenere strato 4, sud degli incassi U/H/D.

AC 2760/2
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, tornio lento?, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con due bande di cui una risparmia piccoli quadratini e l'altra racchiude piccoli segmenti verticali, misure larg. 1,9 cm., alt. 3,5 cm., spess. 0,5 cm.
Cfr.: loc. S. Maria del Castello: Peroni-Trucco 1994, tavv. 127,2; 128,9: la decorazione non si ferma sulla spalla del vaso ma continua su tutto il corpo del vaso, tipico del geometrico tardo.
geometrico tardo (725-650 a.C.)?
Scavi 1993-94, foto n. 2, terra gialla.

AC 2812/7
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, decorazione a 'long rays', peso 17 gr., misure larg. 5,3 cm., alt. 6 cm., spess. 0,3 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 100 n. 14: "tardo geometrico della Lucania occidentale"; Museo di Amendolara, collez. Laviola, zona San Cavalcatore, framm. n. 380 (19).
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1993-94, foto n. 1, vicino incasso K.

AC C1/0
Ceramica geometrica, spalla di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, tornio lento, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est.?, pittura evanida 7.5YR 3/2 e 10YR 5/6, decorato nella parte superiore fascia viola alternata a fascia marrone che campisce piccoli triangoli, nelle parte inferiore una fascia da cui partono tre fasce verticali, peso 20 gr., misure larg. 5,8 cm., alt. 5,4 cm., spess. 0,5 cm.
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1995, foto n.1, cenere strato 1/0, sud degli incassi U/H/D.

AC C2/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, pancia, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, tornio, colore pasta 2.5YR 5/4, ingubbiatura est. 2.5YR 7/4, pittura 7.5YR 3/2, 10R 4/4, decorazione con un riquadro con decorazioni geometriche bicrome, peso 10 gr., misure larg. 4,1 cm., alt. 4,6 cm., spess. 0,6 cm.
geometrico tardo (725-650 a.C.), per il tornio e la bicromia.
Scavi 1995, foto n. 1, cenere strato 2, sud degli incassi U/H/D.

AC C1/8
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano?, colore pasta 5YR 6/3, ingubbiatura est.?, pittura 10R 3/2-5/4, bicroma, decorazione a fasce orizzontali parallele, misure larg. 2,6 cm., alt. 2,5 cm., spess. 0,6 cm.
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1995, cenere strato 1, sud degli incasssi U/H/D.

AC 2054/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, tornio lento, colore pasta 10R 5/6-5/1, ingubbiatura est.?, pittura 7.5YR 3/2, decorazione con triangolo riempito da piccole appendici?, peso 20 gr., misure larg. 5,7 cm., alt. 4,6 cm., spess. 0,6 cm.
geometrico tardo (725-650 a.C.)?
Scavi 1995, foto n. 1, sud del pozzo bizantino.

AC 2051/1
Ceramica geometrica, parete di vaso chiuso, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, tornio lento?, colore pasta 10 R 5/6, ingubbiatura est.?, pittura 5RY 3/2 decorazione una rosetta, peso 11 gr., misure larg. 3,4 cm., alt. 4 cm., spess. 0,6 cm.
Cfr.: Yntema 1990, fig. 123: "fase finale del matt painted della Lucania occidentale e di Sala Consilina".
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1993-94, sud del pozzo bizantino.

Forme aperte

Scodelle

AC 2015/1
Ceramica geometrica, scodella, labbro poco rientrante orlo inspessito, profilo angolare, vasca poco profonda argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est.? pittura 7.5YR 4/2, decorazione a fasce

orizzontali parallele sul labbro, parz. ric., peso 24 gr., misure larg. 5,3 cm., alt. 3,5 cm., spess. labbro 1 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140,10.
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1995, cenere vicino incasso K.

AC 2775/1
Ceramica geometrica, scodella, orlo arrotondato, profilo angolare, vasca piatta, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura est. ed int. 10YR 8/3, pittura 5YR 4/2, decorazione a fasce parallele orizzontali sul labbro, tratti verticali sull'orlo, non ricostruito, peso 56 gr., misure larg. 7,9 cm., alt. 7,9 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Incerto.
Scavi 1993-94, D12, cenere sud dell'incasso J.

AC 2813/2
Ceramica geometrica, scodella, labbro rientrante curvilineo orlo arrotondato, profilo convesso, vasca abbastanza profonda, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 7/1, 5YR 6/6, ingubbiatura int. ed est.? pittura 7.5 YR 7/2, decorato con fasce verticali alternate a fascia ondulata sul labbro, piccolo tratti sull'orlo, parz. ric., peso 15 gr., misure: stim. 20 cm.? larg. 3,7 cm., alt. 3,2 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Incerto.
Scavi 1993-94, foto n. 16, B13, strato grigio insieme con framm. di patera.

AC C1/6
Ceramica geometrica, scodella, labbro rientrante rettilineo, orlo arrotondato, vasca abbastanza profonda, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura nera evanida, una fascia ondulata alternata decorazione a fasce orizzontali, tratti verticali, parz. ric., peso 35 gr., misure: stim. 22 cm., larg. 8,6 cm., alt. 4,6 cm., spess. labbro 0,8 cm.
Incerto.
1994-95, foto n. 13, strato di cenere 1.

AC 2607/2
Ceramica geometrica, piccola scodella, labbro svasato, orlo piatto, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/6, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/2, tratti verticali sull'orlo, parz. ric., peso 12 gr., misure: stim. 17 cm., misure larg. 7 cm., alt. 6 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Scavi 1993-94, K5 su conglomerato.

AC 2047/11
Ceramica geometrica, scodella, labbro svasato, orlo obliquo all'interno, vasca abbastanza profonda, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 6/4, ingubbiatura int. ed est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 4/2, tratti verticali sull'orlo che finiscono con piccole punte sul labbro, parz. ric., peso 15 gr., misure: stim. 19 cm., larg. 5 cm., alt. 3,7 cm., spess. labbro 0,7 cm.
Cfr.: loc. Belloluco: Peroni-Trucco 1994, tav. 140,4.
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1995, sud dell' incasso K.

Tripode

AC 2015/6
Ceramica geometrica, tripode, piede leggermente incurvato all'interno, appuntito nella parte inferiore, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 6/6, ingubbiatura 5YR 6/4, pittura 7.5YR 4/2, a linee ondulate verticali chiuse, decorazione a fasce sui margini inferiore e superiore., peso 129 gr., misure larg. 5,3 cm., alt. 11,3 cm., spess. parte superiore 1,3 cm. spess. parte inferiore 1,8 cm.
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1995, foto n.14, cenere vicino incasso K.

Coperchio

AC 2051/ 12
Ceramica geometrica, coperchio a superficie convessa con presa a disco, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 2.5YR 6/6-5/1, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura evanida 7.5YR 3/2, decorato decorazione a fasce concentriche, nella parte inferiore del coperchio fasce alternate a motivo a zig zag, sulla presa decorazione a fasce concentriche, ricomposto con sei frammenti, parz. ric., peso 105 gr., misure: stim. coperchio 19 cm., larg. 12,6 cm., spess. 0,6 cm., alt. presa 3,4 cm., misure: presa 4,2 cm.
Cfr.: per la decorazione Yntema 1990, fig. 89 n. 13: "medio geometrico della Lucania Occidentale/ classe a tenda", fig. 129 n. 14 "medio geometrico del Bradano"; Museo di Amendolara, zona San Cavalcatore, collez. Laviola, framm. n. 435.
geometrico tardo per la forma complessa (725-650 a.C.).
Scavi 1995, sud del pozzo bizantino.

Pyxis

AC 2051/2054/2770/2773
Ceramica geometrica, pisside, labbro svasato rettilineo, orlo leggermente assottigliato, corpo globulare?
argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura lavorazione a mano, colore pasta 7.5YR 6/1, 2.5YR 6/6, ingubbiatura int. ed est. 7.5YR 7/4, pittura 7.5YR 5/6, 10YR 7/8, decorazione a linee orizzontali che campiscono una fascia di colore giallo, triangolo pieno sul labbro, orlo delineato con una linea, parz. ric., misure: stim. 6 cm., larg. 3,5 cm., alt. 3,1 cm., spess. labbro 0,5 cm.
geometrico tardo, per la bicromia e la forma (725-650 a.C.).

Scavi 1995, foto n. 1, 2051/54 = sud del pozzo bizantino, 2770, E11, terra marrone, 2773 = operai pulizia A13-A15/B13-B15.

Ansa

AC 2765/11
Ceramica geometrica, probabilmente presa, finita su un lato e passante circolare, uso poco definito, argilla depurata con inclusioni invisibili eccetto piccola mica e calcare; composizione dell'argilla fine, compattezza dura, lavorazione a mano, colore pasta 5YR 7/8, ingubbiatura est. 10YR 8/3, pittura 7.5YR 3/2, a bande sui lati della presa, una fascia sul lato finito, peso 26 gr., misure larg. 3,6 cm., alt. 5,8 cm., spess. parete del frammento 0,6 cm., larg. presa 3 cm.
geometrico tardo (725-650 a.C.).
Scavi 1993-94, E12/15 vicino incasso J.

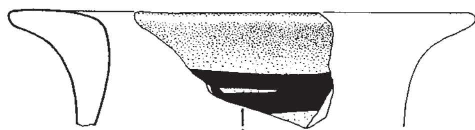
a geometrico antico (900-775 a.C.)

VASI CHIUSI: BROCCHE

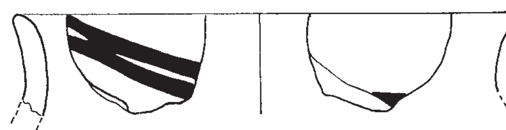




AC 2001/7



AC 2008/2

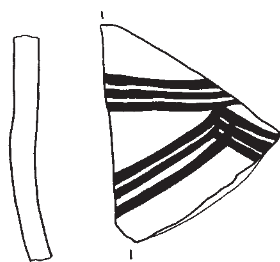


AC 2631/1

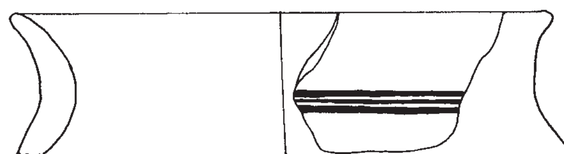


AC 2814/1





AC 2776/1

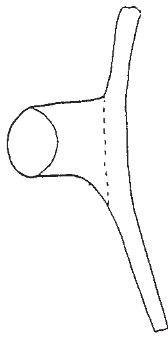


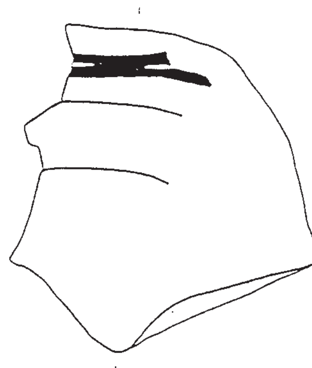
AC 2607/1

Pl. 1.

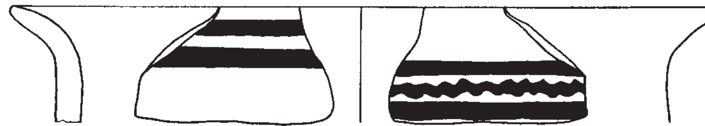
a geometrico antico (900-775 a.C.)

OLLE





AC 2812/5



AC 2805/1

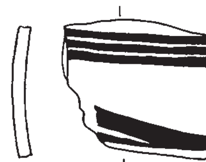
FORME CHIUSE INCERTE



AC 2034/1

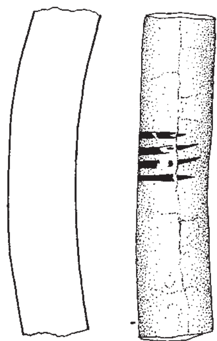


AC 2038/2



AC1 21/3

ANSE



AC 2015/5



Pl. 2.

a geometrico antico (900-775 a.C.)

FORME APERTE

SCODELLE

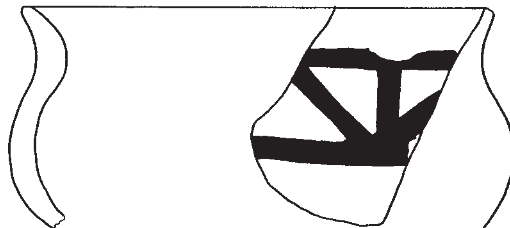




AC C4/0

TAZZE



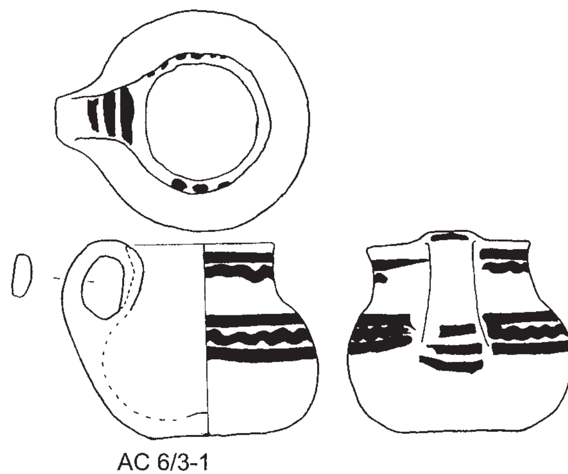


AC C6/4

Pl. 3.

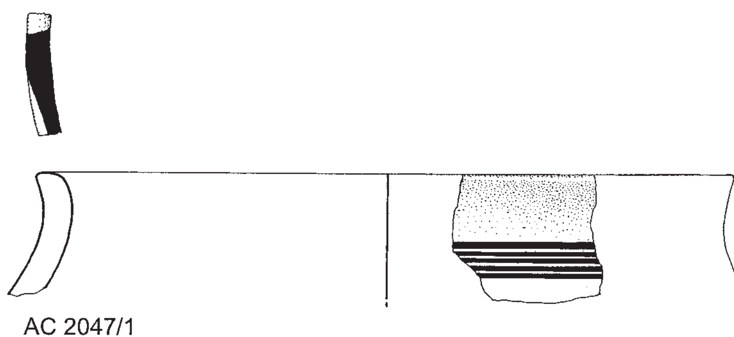
b transizione / geometrico medio (775-725 a. C.)

BROCCHE



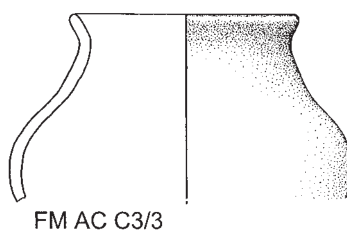
AC 6/3-1

OLLE GLOBULARE



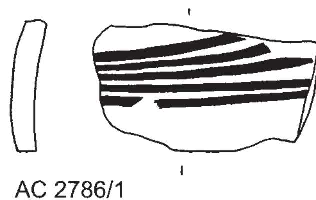
AC 2047/1

BICONICI



FM AC C3/3

FORME INCERTE CHIUSE

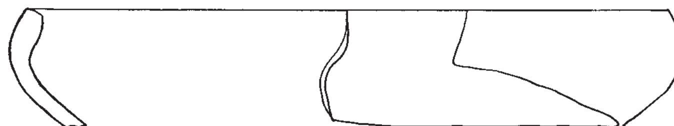


AC 2786/1

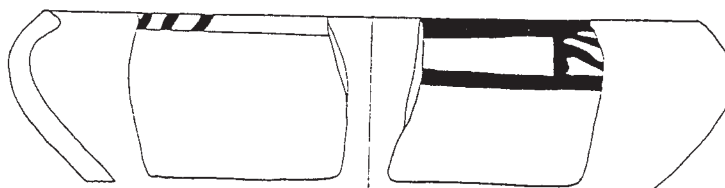
Pl. 4.

b transizione / geometrico medio (775-725 a. C.)

FORME APERTE: SCODELLE/TEGLIE/PIATTI/COPERCHI



AC 2812/1



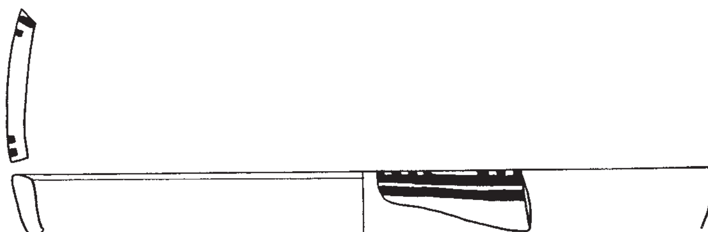
AC 2802/1



AC 2777/2



AC 2014/1

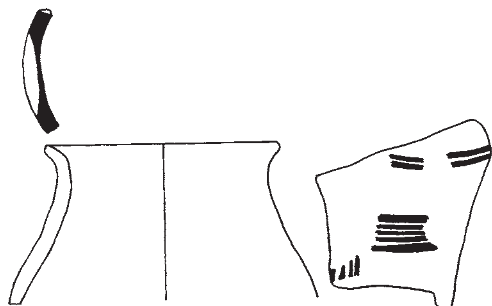


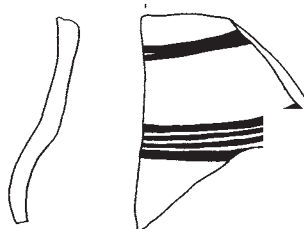
AC 2015/2

Pl. 5.

c geometrico medio (775-725 a.C.)

BROCCHE





AC C5/1

AC 2765/1

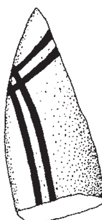




AC 2816/1

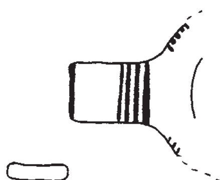
AC 2052/8

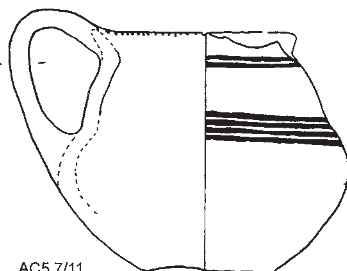


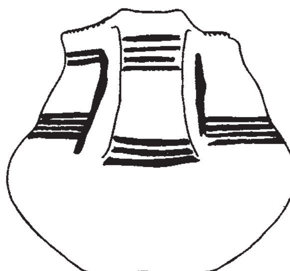


AC 2716/1

AC 2051/7







AC5 7/11

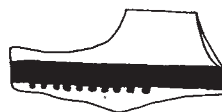
Pl. 6.

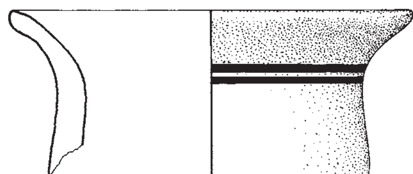
c geometrico medio (775-725 a.C.)

BROCCHE



AC 2051/4





AC 2051/5

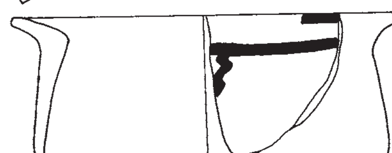


AC 2914/1





AC 2775/2



AC 2051/2



AC 2/6







AC 2607/4

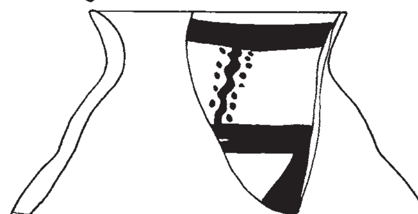


AC 2028/2





AC 4006/2

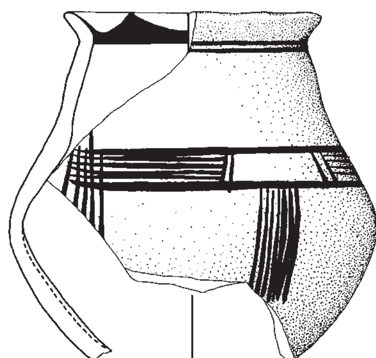


AC 4006/3

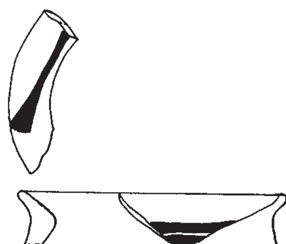
Pl. 7.

c geometrico medio (775-725 a.C.)

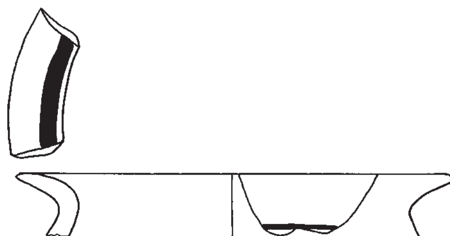
BROCCHE



AC 2003/1



AC 2039/1



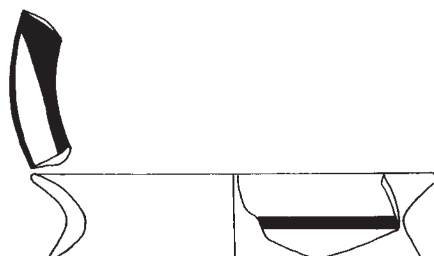
AC 2704/1



AC C2/3



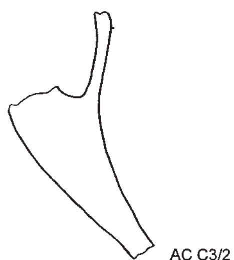
AC1 21/6



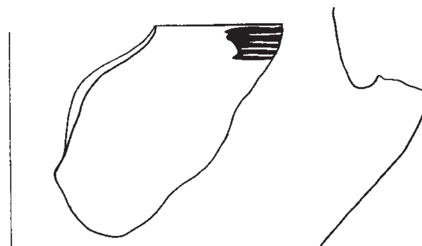
AC 2059/1

OLLE BICONICHE





AC C3/2



Pl. 8.

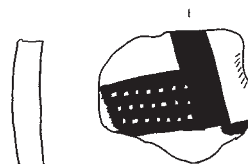
c geometrico medio (775-725 a.C.)

OLLE



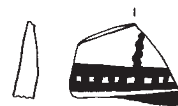


AC 2607/6

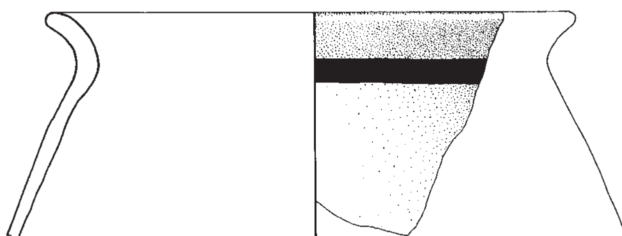


AC C3/0

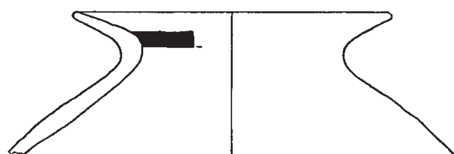




AC 2911/4



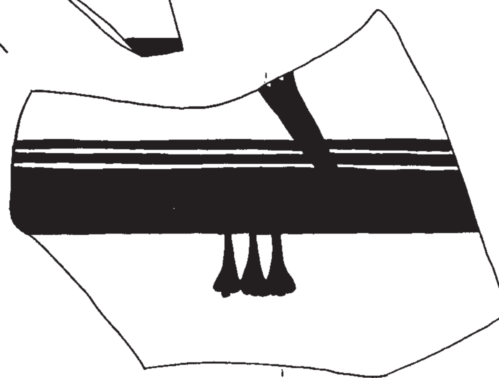
AC C4/2



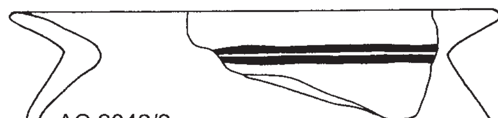


AC 2713/2





AP1/0



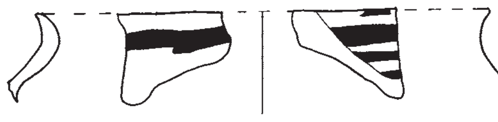
AC 2042/2

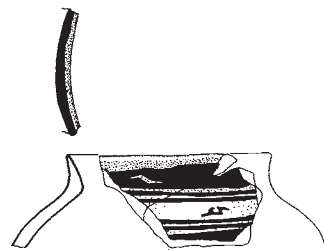
Pl. 9.

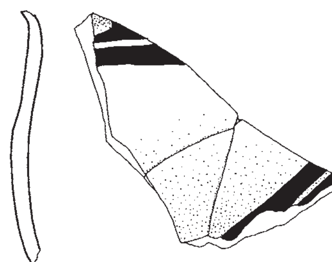
c geometrico medio (775-725 a.C.)

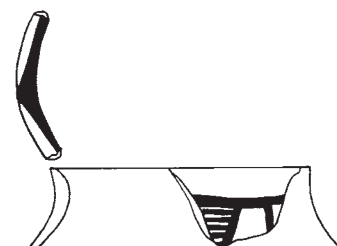
ATTINGITOI/TAZZE

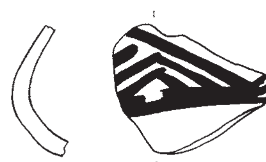

AC 2777/5

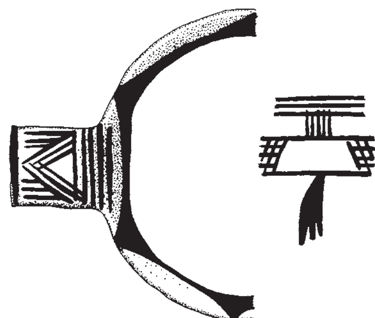

AC 2800/1


AC 2009/3

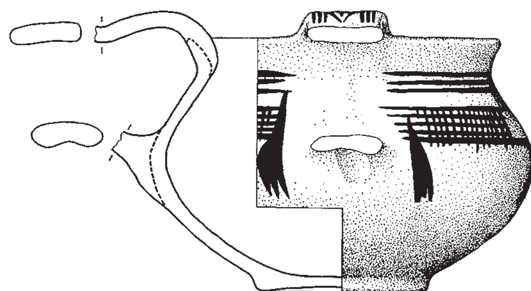

AC 2009/2


AC 2018/2


AC 4006/5




AC C2/4


AC 2812/11

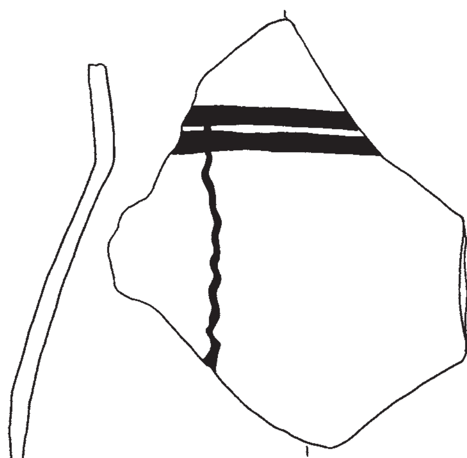
ASKOS

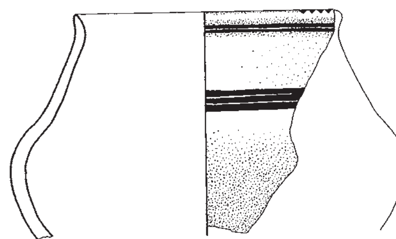

AC 2045/2

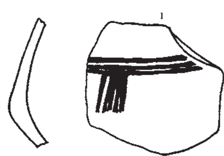
Pl. 10.

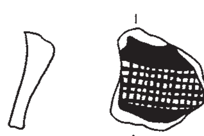
c geometrico medio (775-725 a.C.)

FORME INCERTE CHIUSE


AC 2815/1


AC 2047/2


AC 2806/1


AC 2812/3


AC 2817/2

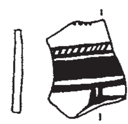

AC 2708/1


AC 2803/1


AC1 21/5

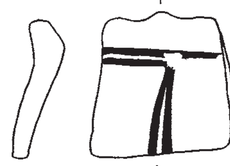

AC 2714/1


AC 2720/1

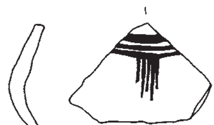

AC 2044/1

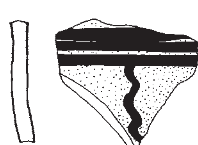

AC 2047/1

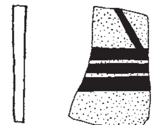

AC 2051/20


AC2/14

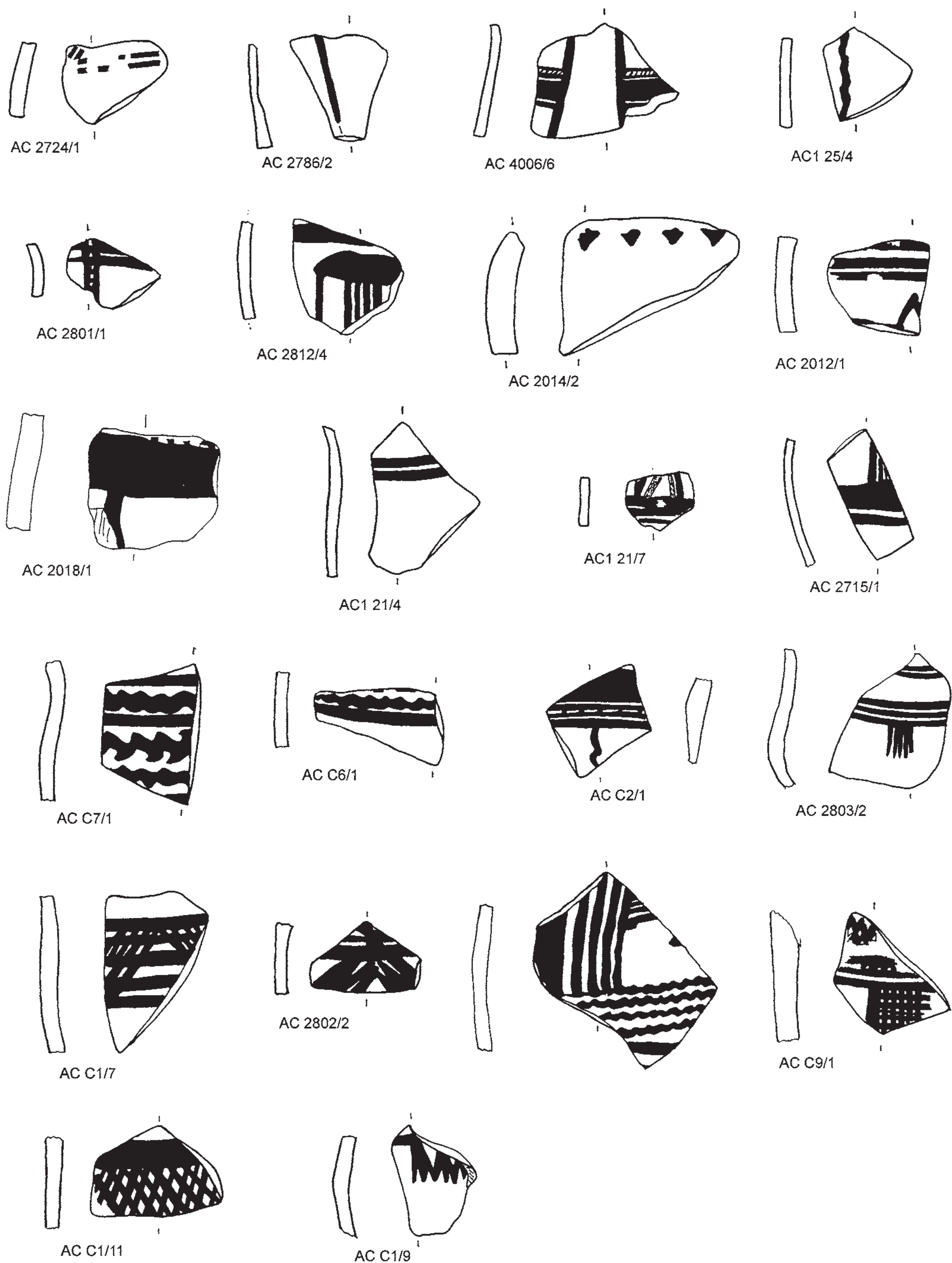

AC 2051/1


AC 2022/1


AC C3/1

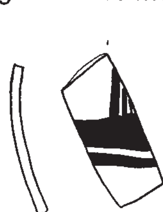

AC C4/1

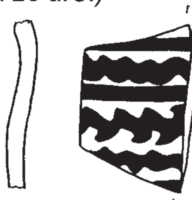
Pl. 11.


c geometrico medio (775-725 a.C.)
FORME INCERTE CHIUSE
AC 2724/1
AC 2786/2
AC 4006/6
AC1 25/4
AC 2801/1
AC 2812/4
AC 2014/2
AC 2012/1
AC 2018/1
AC1 21/4
AC1 21/7
AC 2715/1
AC C7/1
AC C6/1
AC C2/1
AC 2803/2
AC C1/7
AC 2802/2
AC C9/1
AC C1/11
AC C1/9

Pl. 12.

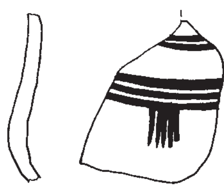
c geometrico medio (775-725 a.C.)

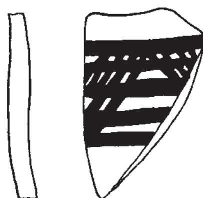




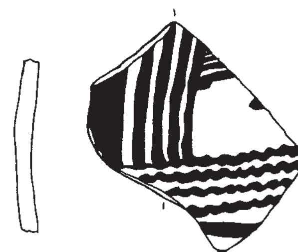


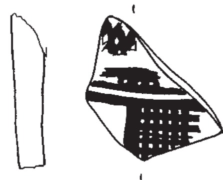














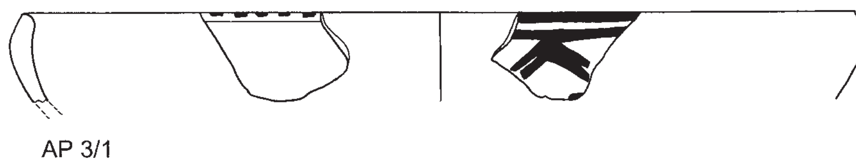


Pl. 13.

c geometrico medio (775-725 a.C.)

FORME APERTE

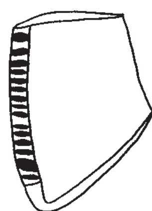
SCODELLE

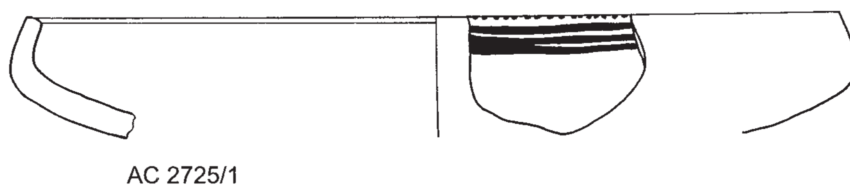


AP 3/1

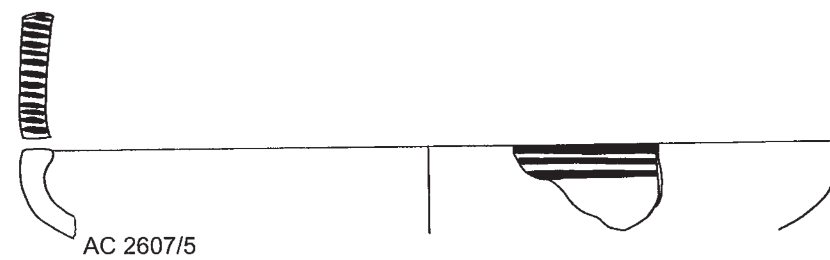


AC 2292/1





AC 2725/1



AC 2607/5

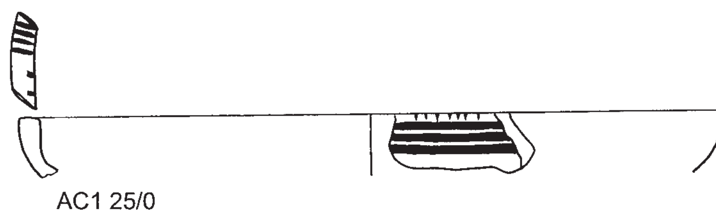
AC 2713/1

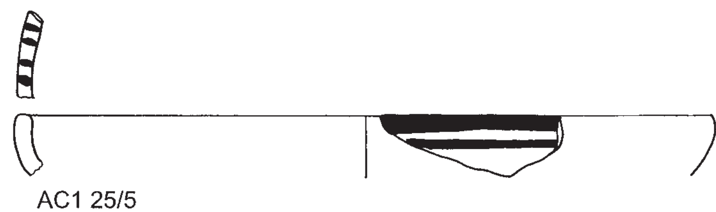
Pl. 14.

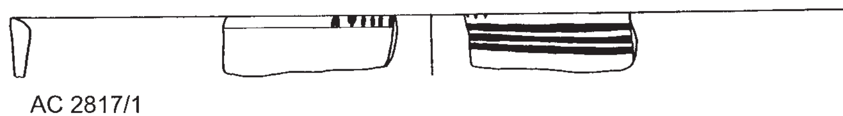
c geometrico medio (775-725 a.C.)

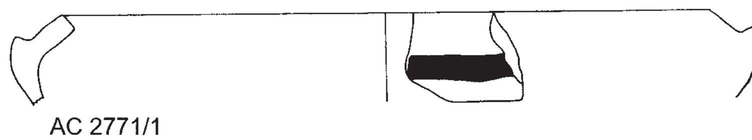


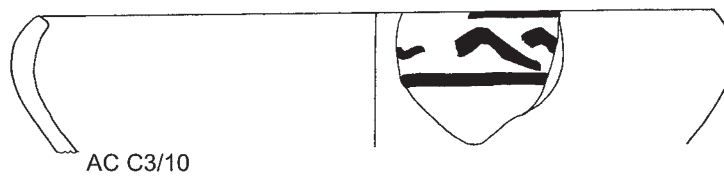


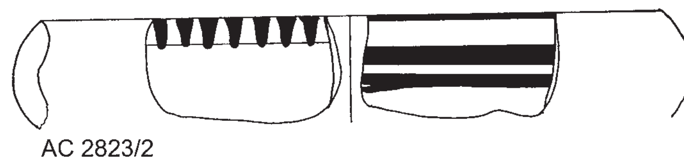




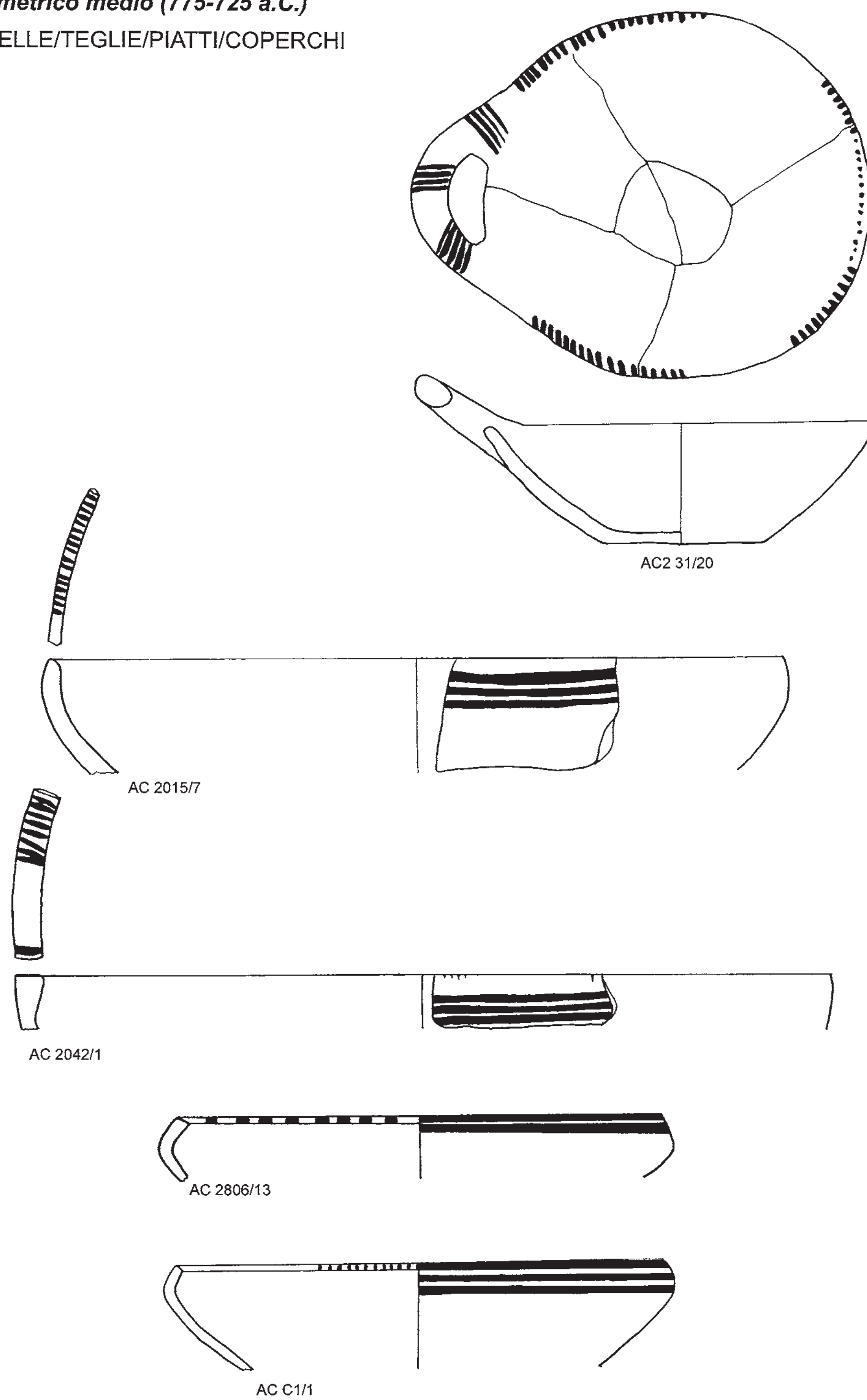








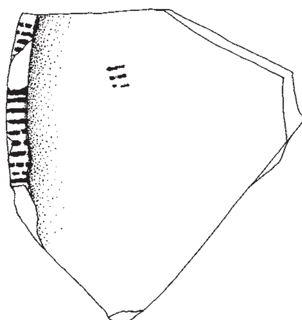
Pl. 15.


c geometrico medio (775-725 a.C.)
SCODELLE/TEGLIE/PIATTI/COPERCHI
AC2 31/20
AC 2015/7
AC 2042/1
AC 2806/13
AC C1/1

Pl. 16.

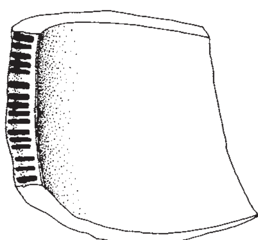
c geometrico medio (775-725 a.C.)

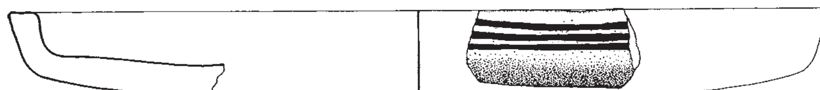
TEGLIE





AC 2812/2





AC 2817/3

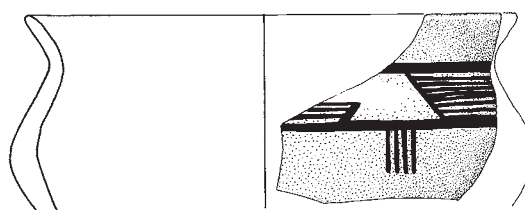
c geometrico medio (775-725 a.C.) , ceramica a frange

TAZZE





AC1 25/2



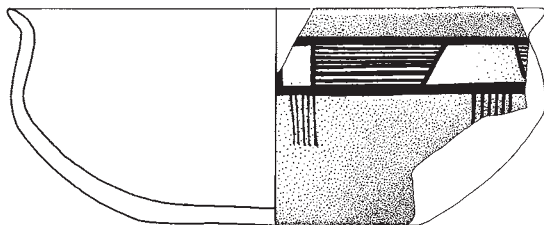
AC 2639/1

Pl. 17.

c geometrico medio (775-725 a.C.) , ceramica a frange

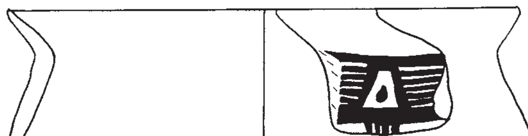
TAZZE





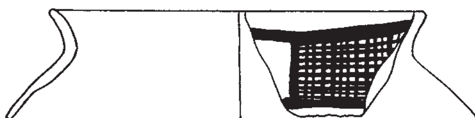
AC 2811/1



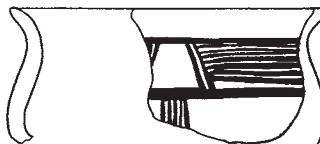


AC 4006/1



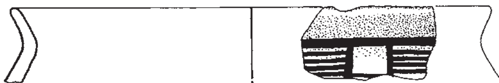


AC 4006/4



AC C1/18



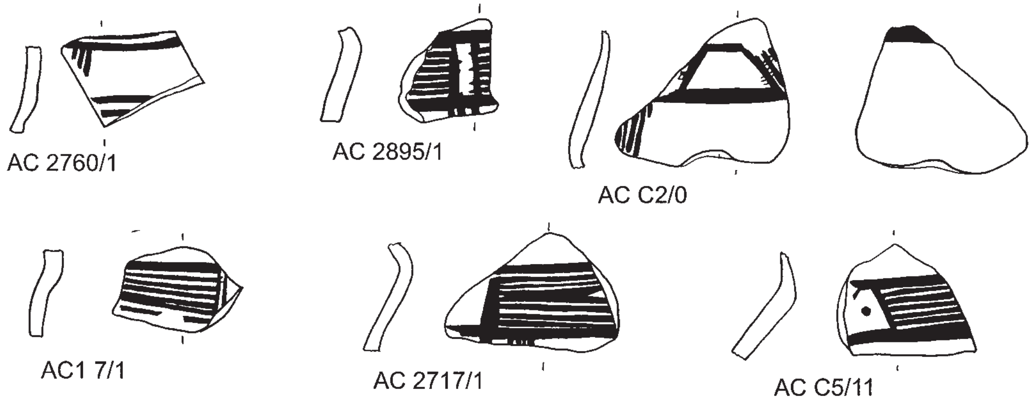


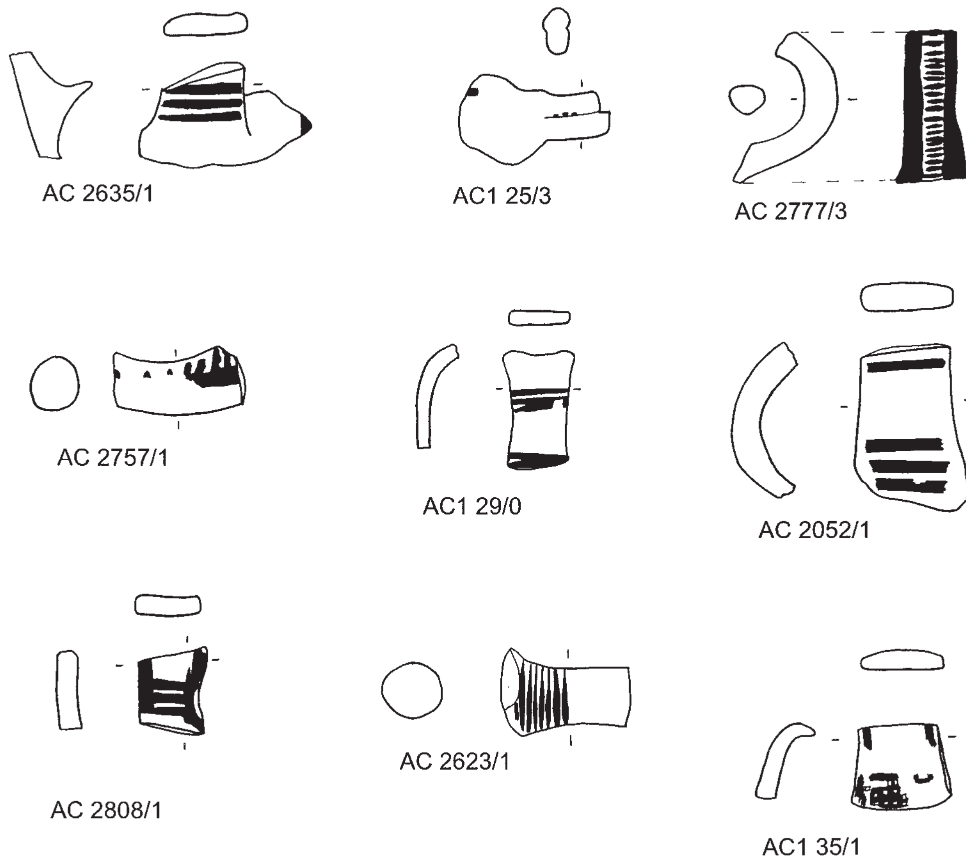
AP 2051/6



AC 2822/1

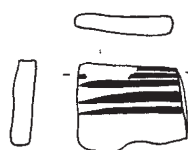
Pl. 18.


c geometrico medio (775-725 a.C.)
FORME INCERTE APERTE
AC 2760/1
AC 2895/1
AC C2/0
AC1 7/1
AC 2717/1
AC C5/11


ANSE
AC 2635/1
AC1 25/3
AC 2777/3
AC 2757/1
AC1 29/0
AC 2052/1
AC 2808/1
AC 2623/1
AC1 35/1

Pl. 19.

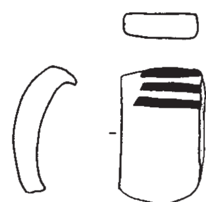
c geometrico medio (775-725 a.C.)



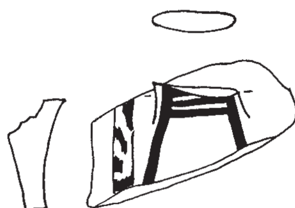
AC 2713/10



AC 2054/4



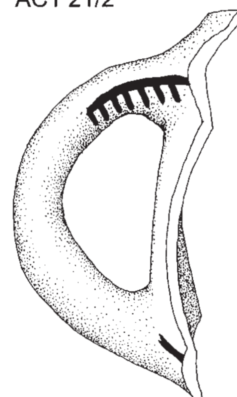
AC1 21/2

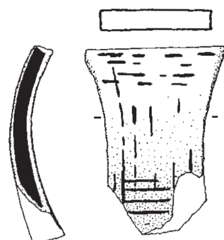


AC 2823/3



AC 2009/1

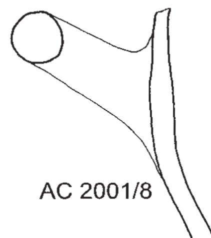




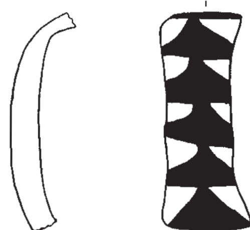
AC 2015/3



AC 2017/1



AC 2001/8

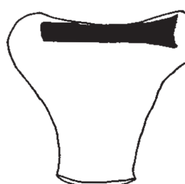


AC 2823/1



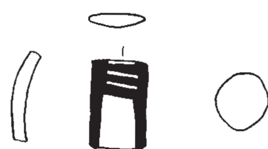


AC C8/1





AC 2021/1



AC C4/10



AC C3/13



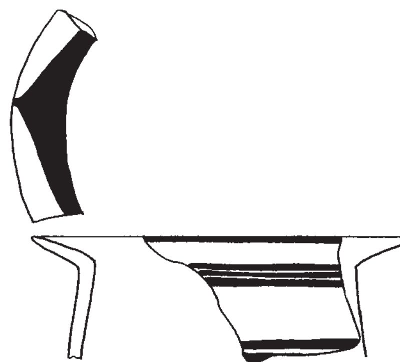


AC 2776/10

Pl. 20.

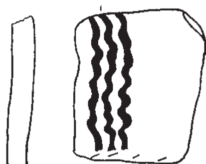
d geometrico tardo (725-650 a.C.)

BROCCHE

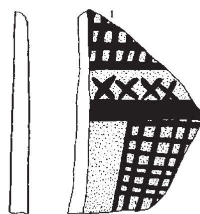


AC 2768/10

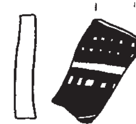
FORME INCERTE CHIUSE



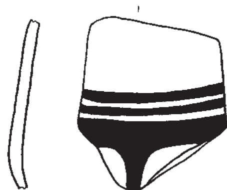
AC C4/1



AC C4/3



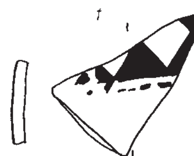
AC 2760/2



AC 2812/7



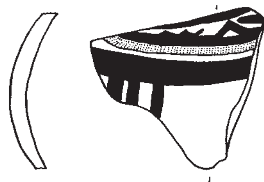
AC 2777/4



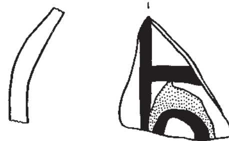
AC 2779/2



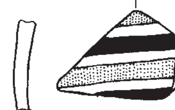
AC 2028/1



AC C1/0



AC C2/1



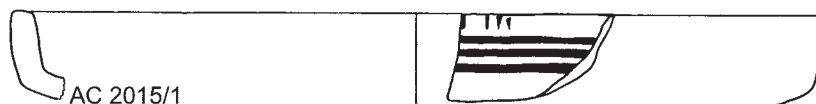
AC C1/8

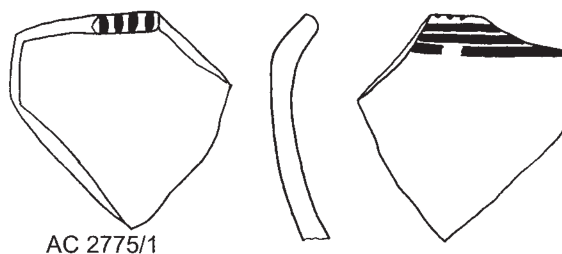
Pl. 21.

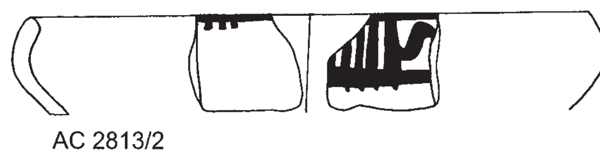
d geometrico tardo (725-650 a.C.) e incerto

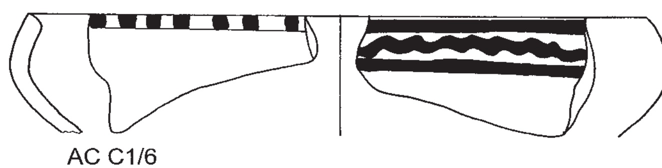
FORME APERTE

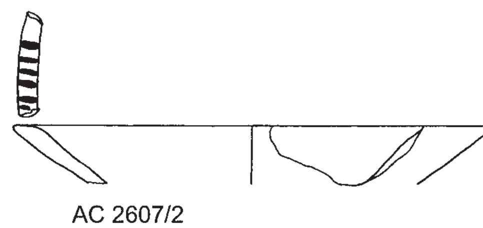
SCODELLE

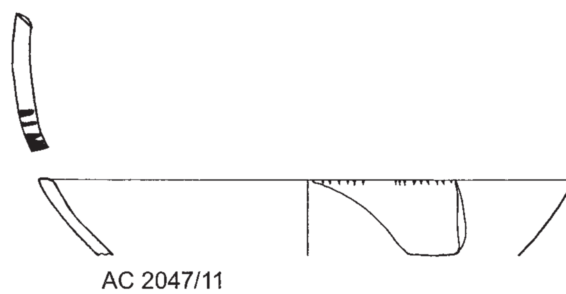








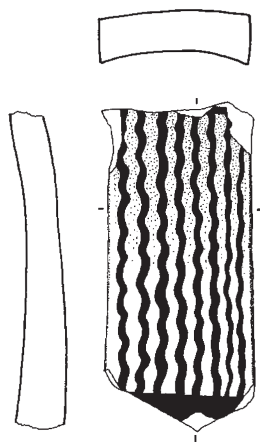




Pl. 22.

d geometrico tardo (725-650 a.C.)

TRIPODE



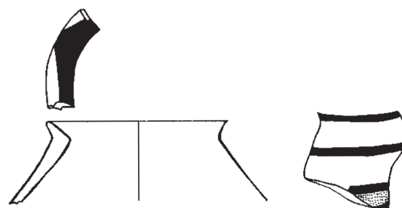
AC 2015/6

COPERCHIO



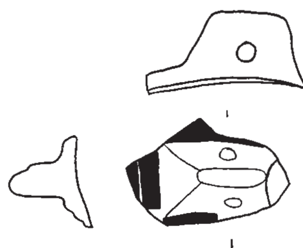
AC 2051/12

PYXIS



AC 2051/3-2054 etc.

ANSA



AC 2765/1

Pl. 23.

Darstellungen von Greifenkesseln

Anja Sakowski

I

Greifenkessel[1], oder genauer Protomenkessel, aus Bronze waren die herausragendsten Weihgeschenke[2] gegen Ende der geometrischen und v.a. in der archaischen Zeit. Sie haben in dieser Funktion weitgehend die Dreifüße aus Bronze verdrängt. Umso erstaunlicher ist es, daß die Greifenkessel so wenig Widerhall in der schriftlichen und bildlichen Überlieferung gefunden haben. Lediglich in einer einzigen Schriftquelle wird ein Greifenkessel erwähnt. Die überlieferten Darstellungen aus der Zeit ihrer Verwendung als Weihgeschenke können fast an zwei Händen abgezählt werden. Diese Tatsache ist sehr überraschend, wenn man die Fülle der Überlieferung zu den Dreifüßen dagegen setzt. Trotz der geringen Zeugnisse, die bisher von der Forschung lediglich zur Datierung der realen Greifenkessel herangezogen und für diesen Zweck gesammelt wurden[3], soll im folgenden versucht werden, Anhaltspunkte zu gewinnen, wie die Griechen diese Kessel gesehen und gewertet haben. Dabei sollen die Zeugnisse auch im Vergleich mit den Dreifüßen betrachtet werden, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Betrachtungsweise herauszustellen. Beide Kesselarten besaßen zwar zu dieser Zeit die Funktion als prunkvolles Weihgeschenk. Jedoch läßt sich vermuten, daß sie wegen ihrer ganz unterschiedlichen Herkunft differenziert gesehen worden sind. Während der Dreifuß ein altehrwürdiges, urgriechisches Gerät darstellt mit Wurzeln in der minoischen und mykenischen Epoche, war der Greifenkessel ein halb griechisches, halb orientalisches Produkt, das wahrscheinlich in der 2. Hälfte des 8. Jhs. erst erfunden wurde[4].
In dieser Untersuchung wird vorerst auf die einzige schriftliche Quelle zum Greifenkessel eingegangen. Dann werden die Darstellungen nach Themen geordnet betrachtet, wobei zuerst die geometrischen und archaischen und dann die nacharchaischen Darstellungen behandelt werden. Dabei soll aufgezeigt werden, wie sich die Funktionen und die Sehweise in Bezug auf den Greifenkessel durch die Zeiten verändert haben. Schließlich ist zu untersuchen, wie die Form der Greifenkessel im Verhältnis zu den realen Kesseln dargestellt wird und welche Entwicklung dabei festzustellen ist.

II

Überraschenderweise erwähnt Homer den Greifenkessel nicht, obwohl er ihn gekannt haben muß. Er beschreibt Kessel (λέβης) von einfacher Machart, die zum Kochen von Essen und zum Waschen von Händen und Füßen verwendet wurden[5]. Brommer hat aus dieser Tatsache geschlossen, daß der Greifenkessel Homer unbekannt war[6]. Wahrscheinlicher ist es, daß er diese Kesselart aufgrund seiner Thematik nicht nennt. Auffälligerweise finden sich bei ihm auch keine Dreifüße als Weihgeschenke.
Die einzige sichere Erwähnung eines Greifenkessels findet sich bei Herodot[7]. Er beschreibt die Weihung des Seefahrers Kolaios im samischen Heraion nach einer außergewöhnlichen Handelsfahrt. Die Ereignisse spielen um die Mitte oder gegen Ende

[1] Der Aufsatz geht teilweise auf einen Abschnitt meiner Magisterarbeit mit dem Titel "Darstellungen von Dreifuß- und Greifenkesseln in geometrischer und früharchaischer Zeit" zurück. Die Dreifußdarstellungen finden sich jetzt in: A. Sakowski, Darstellungen von Dreifußkesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der Klassischen Zeit (1997).
Für Hinweise, Kritik, Photos und Genehmigungen danke ich herzlich St. de Caro (Neapel), K.-V. von Eickstedt (Athen), T. Fröhlich (Rom), H.R. Goette (Athen), P.G. Guzzo (Pompeji), W.-D. Heilmeyer (Berlin), H. Jung (Rom), U. Kästner (Berlin), A. Oettel (Berlin), S. Rogge (Athen), I. Szeiklies-Weber (München) und G. Voza (Syrakus) sowie den Mitarbeitern der Soprintendenza Pompei.
Die Literatur wird nach den Regeln des Deutschen Archäologischen Instituts zitiert. Daneben werden hier folgende Abkürzungen verwendet:
Amyx, CVP – D.A. Amyx, Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period (1988)
Fittschen, Sagendarstellungen – K. Fittschen, Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen (1969)
Herrmann, Kessel I - H.-V. Herrmann, Die Kessel der Orientalisierenden Zeit I, OF VI (1966)
Herrmann, Kessel II - H.-V. Herrmann, Die Kessel der Orientalisierenden Zeit II, OF XI (1979)
Riz, Bronzegefäße – A.E. Riz, Bronzegefäße in der römisch-pompejanischen Wandmalerei (1990)
Sakowski, Darstellungen – A. Sakowski, Darstellungen von Dreifußkesseln in der griechischen Kunst bis zum Beginn der Klassischen Zeit (1997)
[2] U. Jantzen, Griechische Greifenkessel (1955) 9; Herrmann, Kessel I 4; Listen der Fundorte: Jantzen a.O. 102ff.; Herrmann, Kessel I 161ff.
[3] Jantzen a.O. 85f.; Herrmann, Kessel I 1ff.183f.
[4] Herrmann, Kessel I 142ff.; Herrmann, Kessel II 137ff.
[5] Zum Kochen: Ilias 21,362-363; Odyssee 12,237-238. Zum Waschen der Hände: Odyssee 1,137; 3,440; 4,53; 7,173; 10,369; 15,136; 17,92. Zum Waschen der Füße: Odyssee 19,386-387; 19,569. Zum Kessel bei Homer: F. Brommer, Hermes 77, 1942, 359.366f. Als einzige Verzierung wird der Begriff "ἀνθεμόεις" verwendet: Ilias 23,885; Odyssee 3,440. Ebenso Kratere: Odyssee 24,275.
[6] Brommer a.O. 366.
[7] Herodot 4,152.



Abb. 1a. Greifenkessel, protokorinthischer Aryballos ***(Nr. 1)****, Berlin, Antikensammlung V.I.3409 (Photo Museum).*



Abb. 1b. Dreifuß, protokorinthischer Aryballos ***(Nr. 1)****, Berlin, Antikensammlung V.I.3409 (Photo Museum).*

des 7. Jhs.[8], in einer Zeit, als Greifenkessel als Weihung üblich waren. Herodot nennt den Greifenkessel einen Bronzekessel nach Art eines argolischen Kraters[9]. In einem Nachsatz erwähnt er besonders, wie Greifenköpfe um den Kessel herum hervorragen. Aus der Quelle wurde geschlossen, daß die Greifenkessel in einer argivischen Werkstatt erfunden wurden und daher dementsprechend benannt wurden[10]. Dabei wurde aber übersehen, daß nach dieser Interpretation der Greifenkessel ein Krater sein müßte[11], was bedeuten würde, daß er als Weinmischgefäß diente. Dies ist aber äußerst unwahrscheinlich, da die Greifenprotomen den Kessel gerade dem praktischen Gebrauch entziehen sollten[12]. Zudem zeigt die Formulierung bei Herodot, daß er den Kessel lediglich mit einem argolischen Krater vergleicht. Zusätzlich deutlich wird dies durch den Nachsatz über die Greifenprotomen, da er sonst die Protomen nicht zusätzlich erwähnen müßte. Daher handelt es sich bei dem argolischen Krater sehr wahrscheinlich um eine bestimmte Kraterform, die sich aufgrund von Gemeinsamkeiten in der Form zur Beschreibung eines Greifenkessels eignete[13]. Offenbar war Herodot der Greifenkessel nicht mehr geläufig, so daß er in der Beschreibung auf eine ihm bekannte Kesselform zurückgriff. Dabei ist zu bedenken, daß die einfachen Gebrauchskessel zu seiner Zeit ganz abweichende Formen aufwiesen. Die naheliegende Lösung dieses Problems ergibt sich, wenn man den argolischen Krater mit dem sog. Dinos gleichsetzt[14], da dieser von seiner Form her am meisten an einen Kessel erinnert[15]. Daraus folgt zugleich, daß uns die antike Benennung des Greifenkessels im 8. und 7. Jh. unbekannt ist. Erstaunlicherweise war sie offenbar schon zur Zeit Herodots nicht mehr allgemein geläufig.

8 H. Bengston, Griechische Geschichte[5] (1977) 96.

9 “χαλκήιον κρητῆρος ’Αργολικοῦ τροπόν”.

10 E. Kunze, Archaische Schildbänder, OF II (1950) 229; U. Jantzen, Griechische Greifenkessel (1955) 48f.; R. Hampe, Ein frühattischer Grabfund (1960) 56; Herrmann, Kessel I 8.107; Kessel II 155ff.; R. Hampe-E. Simon, Tausend Jahre Frühgriechische Kunst (1980) 110; P.C. Bol, Argivische Schilde, OF XVII (1989) 93.

11 Beim Besprechen der Quelle wurde das Wort “Krater” zumeist vermieden. Jantzen a.O. 48: “vom argivischen Typus”; Herrmann, Kessel II 159: “argivischer Kessel”; Hampe-Simon a.O. 110: “Kessel argivischer Art”.

12 Jantzen a.O. 50; Herrmann, Kessel II 5.

13 Das Verhältnis von Greifenkesseln und Dinoi wird ausführlich in meinem Aufsatz “ΚΡΑΤΗΡ ΑΡΓΟΛΙΚΟΣ” in den Athener Mitteilungen 1997 behandelt.

14 Gleicher Ansicht sind: A. Rumpf, Sakonides (1937) 9 Anm. 9; E. Kunze in: 7. Olympiabericht (1961) 57. Kunze schließt aber daraus, daß der Greifenkessel eine Sonderform des Dinos sei, was aus chronologischen Gründen nicht möglich ist.

15 Zu Bronzedinoi s. W. Gauer, Die Bronzegefäße von Olympia I, OF XX (1991) 20ff.178ff. Abb. 2,2; 6-8 Taf. 3-5. Gauer behandelt alle geschlossenen Kesselarten, d.h. Dinoi, Protomen- und Statuettenkessel zusammen, da die Formentwicklung gleichartig verläuft.

III

Da Dreifuß- und Greifenkessel gleichermaßen herausragende Weihgeschenke ihrer Zeit gewesen sind, sollen vorerst diejenigen Darstellungen behandelt werden, die beide Kesselarten zusammen zeigen. Diese sind am Anfang des 7. Jhs. (*1*)[16] (*Abb. 1*) bzw. in der ersten Hälfte des 6. Jhs.[17] (*2*) entstanden. Der Gefäßkörper eines mittelprotokorinthischen Aryballos in Berlin (*1*) wird in der Mitte durch zwei Volutenornamente gegliedert. Links davon befindet sich ein Dreifuß, rechts davon ein Greifenvogel und ein Greifenkessel. Unter dem Gefäßhenkel trennen zwei weitere Volutenornamente die beiden Kessel voneinander. Auffällig ist, wie der Greifenvogel direkt mit einer Greifenprotome konfrontiert wird und dadurch eine enge Beziehung zwischen beiden hergestellt wird[18]. Auf einem Relieftontäfelchen in Bari (*2*) werden nur ein Greifenkessel und ein Dreifuß gezeigt. Das Relief ist aus einer Form gezogen, so daß es ursprünglich mehrere von diesen Täfelchen gab.
Jantzen ist der Meinung, daß die Darstellungen den neuen Kesseltyp dem alten gegenüberstellen wollen[19]. Zu der Zeit, in der der Aryballos (*1*) (*Abb. 1*) entstanden ist, waren Greifenkessel aber nicht mehr neuartig, da es bereits aus dem Ende des 8. Jhs. Darstellungen von ihnen gibt[20]. Beim Bari-Täfelchen (*2*) ist diese Interpretation noch unwahrscheinlicher. Am Anfang des 6. Jhs. waren Weihungen von Dreifüßen nicht mehr allgemein üblich[21] und auch Weihungen von Greifenkesseln hörten allmählich auf[22]. Dreifüße und Greifenkessel waren aber noch als typische Weihgeschenke in Erinnerung. Daher wurden sie auf den bescheidenen Votivtäfelchen stellvertretend für aufwendigere Weihungen dargestellt[23].

Eine vergleichbare Bewertung von Dreifüßen und Greifenkesseln wird auch daran deutlich, daß Greifenkessel in Darstellungen auftreten, deren Thematik typisch für Dreifüße ist. Auf einem böotischen Kantharos in München (*3*) ist ein Ständerkessel, bei dem es sich sehr wahrscheinlich um einen Greifenkessel handelt, von zwei Pferden umgeben. Die Komposition entspricht dabei den Darstellungen mit Dreifüßen, wobei die Pferde ebenfalls häufig angebunden sind. Als Vergleich sei eine ungefähr gleichzeitige, ebenfalls böotische Darstellung genannt[24]. Aufgrund der engen Parallelen zu den Dreifußdarstellungen ist eine gleichartige Bedeutung, d.h. als Siegespreis, anzunehmen. Dies erscheint sehr bemerkenswert, da Greifenkessel bisher nur als Weihgeschenke in Heiligtümern überliefert sind.

Eine Funktion als Siegespreis bei einem Wettkampf wird noch deutlicher bei zwei Darstellungen mit Athleten. Sie befinden sich auf Fragmenten von zwei Tonkesseln von der Piräusstraße (*4.5*), die noch am Ende des 8.Jhs. entstanden sind und damit zugleich die frühesten Darstellungen von Greifenkesseln darstellen. Auf dem einen Tonkessel (*4*) steht jeweils in den Ecken des oberen Frieses ein Greifenkessel. Beide umrahmen fünf oder ursprünglich mehr nackte Jünglinge, die kräftig nach rechts ausschreiten. Wegen ihrer langen Haare wurden sie häufig für Frauen gehalten[25]. Da ihnen aber sowohl Röcke als auch Brüste fehlen, handelt es sich eindeutig um Jünglinge[26]. Diese sind jedoch keine Reigentänzer[27], da Darstellungen von Tänzern, die einzeln tanzen[28], nicht mit ihnen vergleichbar sind. Wesentlich besser sind sie hingegen mit archaischen Darstellungen von Läufern[29] zu vergleichen[30]. Bei den Greifenkesseln wird es sich daher um Siegespreise handeln.

[16] Die Nummern in den Klammern beziehen sich auf die Liste am Ende.
[17] Vgl. die Form des Dreifußes mit Darstellungen auf zwei Schildbändern, E. Kunze, Archaische Schildbänder, OF II (1950) 9 Nr. IIIa Taf. 14; S. 38 Nr. XLIIß Taf. 66; Sakowski, Darstellungen 82ff.245 SP-9.11.
[18] Vgl. auch Nr. *10*.
[19] U. Jantzen, Griechische Greifenkessel (1955) 85; L. Byvanck-Quarles van Ufford, BABesch 31, 1956, 43.
[20] Vgl. Nr. *4.5*. Ähnlicher Ansicht ist P. Amandry, Syria 35, 1958, 103.
[21] Ebenso Fittschen, Sagendarstellungen 31.
[22] Herrmann, Kessel II 149.
[23] Ebenso: E. Petersen, RM 12, 1897, 112f.; J.L. Benson, AntK 3, 1960, 66f.
[24] Böotisch geometrischer Krater, Heidelberg, Universität G 44, aus Keos, CVA Heidelberg (3) Taf. 116,5; 117,1; Sakowski, Darstellungen 33ff.229 PF-16.
[25] E. Pernice, AM 17, 1892, 209; M. Laurent, BCH 25, 1901, 153; M. Collignon - L. Couve, Catalogue des vases peints du musée national d'Athènes (1902) 114; G. Karo, AM 45, 1920, 138; A. Brinkmann, BJb 130, 1925, 130 Nr. 4; E. Kunze, Kretische Bronzereliefs (1931) 213 Anm. 44; J.D. Beazley, The Development of Attic Black-Figure (1951) 4; B. Schweitzer, Die geometrische Kunst Griechenlands (1969) 51.52.141.
[26] R. Tölle, Frühgriechische Reigentänze (1964) 18; J.N. Coldstream, Greek Geometric Pottery (1968) 62.
[27] E. Hinrichs, Annales universitatis Saraviensis 4, 1955, 141 Anm. 69; Tölle a.O. 18; P. Kahane, AntK 16, 1973, 134; M. Wegner, Musik und Tanz, ArchHom III (1968) U59f.
[28] Vgl. z.B. Tölle a.O. Taf. 3.8.9.
[29] Vgl. z.B. attisch schwarzfigurige Schale in Istanbul 8575, H.A.G. Brijder, Siana Cups II. The Heidelberg Painter (1991) 466 Nr. 473 Taf. 148b.149; Sakowski, Darstellungen 88ff.252f. SP-40. In den archaischen Darstellungen schwingen die Arme grundsätzlich mit und der vordere Fuß ist stärker angehoben.
[30] Ebenfalls als Läufer deuten: J.M. Cook, BSA 42, 1947, 149; T.B.L. Webster, BSA 50, 1955, 48; ders., From Mycenae to Homer (1958) 174; R. Hampe, Ein frühattischer Grabfund (1960) 55; Fittschen, Sagendarstellungen 28; J.N. Coldstream, Geometric Greece (1977) 119; S. Laser, Sport und Spiel, ArchHom III (1987) T36; T. Rombos, The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery (1988) 213.345. Rombos gibt dort eine vergleichbare Darstellung vom gleichen Vasenmaler an: Basel, Kunsthandel, Kunstwerke der Antike 51, 14.-15.3.1975, 25 Nr. 66 mit Abb.; Rombos a.O. 454 Nr. 184. Die Bewegung der Läufer ist hier weniger deutlich.

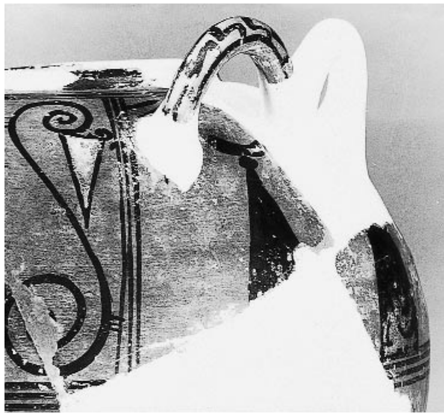


Abb. 2. Reste von zwei Greifenkesseln, Detail von frühattischem Krater (Nr. 6), Berlin, Antikensammlung A 30 (Photo Museum).



Abb. 3. Frauen tragen weiße Greifenkessel, Detail von frühattischem Untersatz (Nr. 7), Berlin, Antikensammlung A 41 (Photo Museum).

Das Fragment des anderen Tonkessels (*5*) zeigt ebenfalls im oberen Fries einen Greifenkessel, der jeweils von einem Kämpferpaar umgeben ist. Die Kämpfer sind ebenfalls nackt und durch lange Haare charakterisiert. Dabei handelt es sich rechts vom Kessel wohl um Ringer und links um Faustkämpfer[31]. Im Gegensatz zu den anderen geometrischen Darstellungen von Faust- und Ringkämpfern[32] ist hier die Anordnung der Kämpfer nicht streng symmetrisch, sondern durch heftige Bewegung geprägt[33]. Ebenfalls gegen Ende des 8. Jhs. beginnen in nichtattischen Werkstätten die Darstellungen von Dreifüßen mit Faustkämpfern[34]. Dagegen finden sich Darstellungen von Dreifüßen mit Ringern erst am Anfang des 6. Jhs.[35] und mit Läufern gegen Ende des 7. Jhs.[36]. In den frühen Darstellungen von Faust- oder Ringkämpfern mit Dreifüßen befindet sich der Dreifuß zwischen den Kontrahenten, während hier der Greifenkessel zwischen die beiden Kämpferpaare gestellt ist. Die entsprechenden Darstellungen mit Läufern lassen sich dagegen gut vergleichen. Bemerkenswert ist hier, daß die athletischen Themen auf repräsentativen Grabvasen auftreten, wie es bei Dreifußdarstellungen nicht vorkommt. Im unteren Fries werden Wagen (*4*) bzw. Klagefrauen (*5*) gezeigt. Möglicherweise sollen daher die Athletendarstellungen einen Bezug zu Leichenspielen andeuten[37]. Greifenkessel sind aber als reale Kampfpreise bisher nicht sicher nachgewiesen. Es muß daher offenbleiben, ob hier und in der oben beschriebenen Pferdedarstellung (*3*) lediglich eine Gleichstellung mit den Dreifüßen stattgefunden hat, oder wirklich Greifenkessel als Kampfpreise vergeben wurden[38].

[31] D. Ohly, Griechische Goldbleche (1953) 79 Anm. 48; Webster a.O. 47; T.B.L. Webster, From Mycenae to Homer (1958) 174; Hampe a.O. 55; M. Andronikos, Totenkult, ArchHom III (1968) W124; Fittschen, Sagendarstellungen 28; Kahane a.O. 134. Rombos a.O. 209.356.467 beschreibt beide Gruppen im Text als Boxer und im Katalog als Ringer. Die Fragmente werden von ihr teilweise als Teile des Kessels 810 (*4*) und teilweise als Teile eines anderen Kessels angesehen. Allgemein von Wettkämpfen spricht Cook a.O. 149 und von kämpfenden Paaren Pernice a.O. 226.

[32] s. dazu: Fittschen, Sagendarstellungen 28ff. s.bes. Anm. 98. 100; M. Wunnerlich, Griechische Wettkampf- und Palästradarstellungen. Eine Untersuchung zu den Darstellungsprinzipien schwerathletisch-agonaler Darstellungen in der Zeit vom Ende des 8. bis zum Ende des 6. Jhs. v. Chr., Dissertation Freiburg 1986, passim. Speziell zu *4* und *5*: Wunnerlich a.O. 103ff. Gruppe IV; S. 224f. Gruppe V; S. 260f.264.

[33] Daher deutet Schweitzer a.O. 141.186 die rechte Gruppe als Handgemenge.

[34] Die früheste bekannte Darstellung befindet sich auf einer argivisch geometrischen Scherbe aus dem argivischen Heraion im Athener Nationalmuseum, C. Waldstein, Argive Heraion II (1905) 113 Nr. 11 Taf. 57; Sakowski, Darstellungen 43.243 SP-1. Zur Thematik: Fittschen, Sagendarstellungen 29ff.; Wunnerlich a.O. 284f.; Sakowski, Darstellungen 43ff.82ff.

[35] Das früheste gesicherte Zeugnis ist ein olympisches Schildband B 4475, P.C. Bol, Argivische Schilde, OF XVII (1989) 80 Abb. 22 Nr. CXVIIIß S.153f. Taf. 67; Sakowski, Darstellungen 86f.249 SP-29.

[36] Die frühesten Darstellungen: Frühkorinthisches Alabastron, London, Brit. Mus. 1885.12-13.10, Amyx, CVP 339 A-2 649 Nr. 1; M. McDonnell, JHS 111, 1991, 184 mit Anm. 10 Taf. 6a; Sakowski, Darstellungen 45.250f. SP-34. – Frühkorinthisches Alabastron, New Yorker Kunsthandel, Amyx, CVP 339 A-1 649 Nr. 5; unpubliziert.

[37] Ebenso K. Kübler, Kerameikos 6,2, (1970) 99. Frühe Schriftquellen: Homer, Ilias 11,699-702; 22,162-164; 23,262-265; 23,513; Hesiod, Erga 654-657.

[38] Herrmann, Kessel II 7 hält es zumindest für denkbar, daß Greifenkessel wirklich als Siegespreise vergeben wurden.



Abb. 4. Greifenkessel mit Vögeln, Gemme (Nr. 8), München, Staatliche Münzsammlung A 1297 (Photo Museum).

Im 2. Viertel des 7. Jhs. sind zwei frühattische Darstellungen von Aufreihungen von Greifenkesseln entstanden. Auf einem Krater in Berlin (*6*) (*Abb. 2*) befinden sich unterhalb eines Henkels zwei Kesseluntersätze, auf denen sehr wahrscheinlich Kessel mit Protomen stehen[39].
Eine andersartige Reihung zeigt ein Tonuntersatz in Berlin (*7*) (*Abb. 3*). Im obersten Fries ist eine Prozession von 13 Frauen nach rechts dargestellt, die auf ihren Köpfen Greifenkessel tragen. Die unteren Friese des Untersatzes zeigen jeweils eine Abfolge von Hühnern, Kriegern, vornehmen Männern und Schwänen. Morris[40] bringt die Frauen mit dem Kriegerfries in Verbindung und interpretiert daher sie und die Kessel als Kriegsbeute. Da die Frauen mit leicht geöffneten Mündern gezeigt sind, vermutet sie, daß die Frauen singen. Ein Zusammenhang zwischen den Friesen erscheint aber aufgrund der verschiedenen Themen unwahrscheinlich. Aufgrund der kompositorischen Parallelen zu Darstellungen von Prozessionen aus dem 6. Jh.[41], wird es sich um eine Prozession mit den Greifenkesseln als Weihgeschenken zu einem Heiligtum handeln.

Ein Greifenkessel zusammen mit Vögeln ist auf einer Gemme in München (*8*) (*Abb. 4*) gezeigt. Das Bildfeld der Gemme wird von dem Kessel, der auf einem Stabdreifuß steht, fast vollständig eingenommen. Zwischen den Beinen des Stabdreifußes stehen zwei Vögel, die zu den Kesselprotomen hochblicken. Die Vögel weisen gekrümmte Schnäbel auf, so daß es sich um Raubvögel handelt[42]. Der Kessel wird von je einer Punktreihe umrahmt.

Greifenkessel werden häufiger zusammen mit Vögeln dargestellt. Weitere Beispiele sind der Berliner Aryballos (*1*) (*Abb. 1*) und die New Yorker Platschkanne (*10*), die beide um 700 entstanden und daher älter als die Münchener Gemme (*8*) (*Abb. 4*) sind. Die Darstellungen von Dreifüßen mit Vögeln[43] erscheinen zwar formal recht ähnlich, v.a. im Vergleich zur Gemme (*8*), es werden aber mehrere Unterschiede deutlich. Während in den Dreifußdarstellungen mit Ausnahme des Deckels aus Fortetsa[44] Wasservögel gezeigt werden, die lediglich als Füllmotive eingesetzt sind, handelt es sich hier um Raubvögel (*8.10*) oder sogar Greifenvögel (*1*). Auch ist es auffällig, daß die Vögel die Greifenprotomen anblicken und so in eine direkte Beziehung zu ihnen treten. Dies macht deutlich, daß die Protomen offenbar als lebendige Wesen empfunden wurden.

Diese Sehweise des Greifenkessels wird noch mehr durch die zahlreichen Darstellungen zusammen mit Tieren verdeutlicht, die um 700 herum beginnen. Ein schlecht erhaltenes Goldband aus Eretria (*9*) (*Abb. 5*) zeigt in der Mitte einen Reiter, unter dessen Pferd ein Hund läuft. Hinter dem Reiter schließt sich rechts ein Hirsch an, auf dessen Rücken ein Vogel steht. Darüber sind Reste von einer geflügelten Sonnenscheibe sichtbar[45]. Ein Fragment, welches

[39] Ebenso Kübler a.O. 162.
[40] S. Morris, The Black and White Style (1984) 47.
[41] Zu Prozessionsdarstellungen s. K. Lehnstaedt, Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen (1970). Darstellungen mit verschiedenen Gefäßen und Kesseln: Fragmente von attisch schwarzfigurigem Ständer aus Selinunt, E. Gabrici, MonAnt 32, 1927, Sp. 336f. Taf. 90,3; Lehnstaedt a.O. 71f.191 K7. – Attisch schwarzfigurige Loutrophore des Schaukelmalers in Eleusis 471, Beazley, ABV 309,97; E. Böhr, Der Schaukelmaler (1982) 100 Nr. 132 Taf. 136.137. Vgl. auch Aufreihung von Dreifußträgern auf einer fragmentierten attisch schwarzfigurigen Loutrophore der Gruppe E, Athen, Kerameikos 1682, Beazley, ABV 137,66; E. Karydi, AM 78, 1963, 97f.102 Beil. 41-43; Sakowski, Darstellungen 92f.254f. SP-47. In diesem Fall sind jedoch Siegespreise gemeint.
[42] A. Dierichs, Das Bild des Greifen in der frühgriechischen Flächenkunst (1981) 236.240, vermutet, daß es sich um Greifenvögel handeln könnte.
[43] Vgl. folgende Beispiele, die von der Komposition her noch am ehesten zu verbinden sind. Unterhalb des Kessels von Dreifuß: Euböische geometrische Amphora, Athen, Nat. Mus., aus Eretria, J. Boardman, BSA 47, 1952, 16ff. A1 Abb. 19; Sakowski, Darstellungen 38.231 PF-24. – Attisch geometrische Scherbe, Athen, Akropolis Prov. 286, E. Graef - E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis I (1925) 29 Nr. 298 Taf. 10; Sakowski, Darstellungen 62.329 TI-1. Neben Dreifuß: Attisch geometrische Amphora, Dresden ZV 1820, J.N. Coldstream, Greek Geometric Pottery (1968) 66f. Nr. 12; Sakowski, Darstellungen 33f.227f. PF-6 Abb. 1. – Kretisch geometrischer Deckel, aus Fortetsa, J.K. Brock, Fortetsa (1957) 122f. Nr. 1414 Taf. 107, 1-3; Sakowski, Darstellungen 54f.319 GÖ-1. Ansonsten befinden sich zumeist kleine Vögel auf dem Kesselrand, s. Anm. 77.
[44] s. das letzte Beispiel in Anm. 43.
[45] Dies wurde bisher zumeist als Flügel von einem Vogel angesehen: K. Kourouniotis, AM 38, 1913, 294; Ohly a.O. 51.



Abb. 5. Greifenkessel (rechts von der linken Fehlstelle) zwischen Figuren und Tieren, Goldband (Nr. 9), Athen, Nationalmuseum 12153 (DAI Athen Neg.Nr. N.M.4275).



Abb. 6. Kentaur und Greifenkessel, protokorinthischer Krateriskos (Nr. 11), Samos (DAI Athen Neg. Nr. Samos 3262).



Abb. 7. Reste von Greifenkessel zwischen Sphingen, frühattische Kotyle (Nr. 12), Athen, Kerameikos 134 (DAI Athen Neg.Nr. Ker.3435).

das rechte Ende des Bandes bildete, zeigt Reste von drei Vierfüßlern. Links vom Reiter stehen wohl zwei Männer, die mit einem Hirsch beschäftigt sind. Weitere Reliefreste, die von Kourouniotis und Ohly als dritter Mann gedeutet werden[46], zeigen aber einen Greifenkessel mit Untersatz[47]. Ganz links ist noch eine Art Giebelbekrönung zu erkennen.

Ungefähr in der gleichen Zeit ist eine frühprotokorinthische Platschkanne in New York (*10*) entstanden. In der Mitte des Bauchfrieses stehen sich ein Greifenkessel und ein Vogel, der durch einen gekrümmten Schnabel als Raubvogel gekennzeichnet ist, gegenüber. Rechts davon springt ein Wolf ein fliehendes Pferd an. Ein weiteres Pferd füllt den Rest des Frieses. Als Füllmotive sind Fische ober- und unterhalb der Tiere verteilt.

Etwas jünger als die Platschkanne ist ein mittelprotokorinthischer Krateriskos aus Samos (*11*) (*Abb. 6*), der in der Mitte der Vorderseite einen Greifenkessel zeigt[48]. Rechts davon befinden sich ein grasender Hirsch, ein Panther, der einen Mann angreift, und auf der Rückseite des Gefäßes ein Stier. Links vom Greifenkessel schreitet auf diesen ein Kentaur, der einen Ast hält, zu[49]. Dahinter folgt Athena[50], die direkt unterhalb des Gefäßhenkels steht, als Promachos[51] mit Peplos, Helm[52], Speer und Schild, auf dem eine Eule als Schildzeichen[53] zu sehen ist. Durch zwei Füllmotive ist sie von den Tieren getrennt und durch Umrißmalerei von ihnen unterschieden. Vor der Athena hockt eine kleine Sphinx, die sie mit der Pfote berührt und sich ihr wie ein Attribut unterordnet[54].

Nur Sphingen finden sich auf einer frühattischen Kotyle aus dem Kerameikos (*12*) (*Abb. 7*). Auf Vorder- und Rückseite gruppieren sich jeweils zwei schreitende Sphingen um ein Flechtbandornament. Unter den Gefäßhenkeln sind jeweils noch Reste von einem Greifenkessel zu erkennen.

Die jüngste Darstellung zeigt ein archaisches Dreifußbein aus Olympia (*13*) (*Abb. 8*), das mit mehreren Bildfeldern übereinander versehen ist. Im obersten erhaltenen Bildfeld steht ein Greifenkessel. In den Feldern darunter folgen ein Krebs, ein Vogel und eine Schlange.

Darstellungen von Greifenkesseln mit Tieren beginnen um 700 und enden bald nach der Mitte des 7. Jhs. Sie waren vorwiegend in Korinth (*10.11.13*) (*Abb. 6.8*) beliebt und finden sich daneben auf Euböa (*9*) (*Abb. 5*) und in Athen (*12*) (*Abb. 7*). In den Friesen werden verschiedenartige Tierarten dargestellt. Sowohl Nutztiere als auch Wildtiere, Raubtiere und sogar Mischwesen kommen vor. Die Kombination von einem Greifenkessel mit Tieren zeigt, daß dieser offensichtlich ebenfalls als dämonisches tierähnliches Lebewesen empfunden wurde[55]. Besonders deutlich wird dies durch die Gegenüberstellung eines Raubvogels mit einer Greifenprotome (*10*)[56], wie es bereits bei den Vogeldarstellungen (*1.8*) (*Abb. 1.4*) zu sehen war.

In der früharchaischen Zeit gibt es einige Kesseldarstellungen[57], bei denen die Protomen nicht erhalten oder nicht gesichert sind. In diesen Fällen ist kaum zu entscheiden, ob es sich um Greifenkessel oder Dinoi, die sehr wahrscheinlich bereits zu Anfang des 7. Jhs. entstanden sind[58], handelt. Eine Entscheidung anhand der Untersätze ist nicht möglich, da sich die Untersätze von Dinoi und von Greifenkesseln vom Aufbau her, d.h. mit konischem

46 Kourouniotis a.O. 294 Abb. 3; Ohly a.O. 52 Abb. 26.

47 Herrmann, Kessel I 183 Anm. 7. W. Reichel, Griechisches Goldrelief (1942) 34 Anm. 37 deutet die Reste als Dreifuß mit Greifenprotomen.

48 Demargne hält den Kessel für einen Dreifuß, LIMC II (1984) 860 Nr. 26 s.v. Athena.

49 R. Hampe - E. Simon, Tausend Jahre frühgriechische Kunst (1980) 79 meinen, daß er den Hirsch angreift. Die Tiere und Mischwesen sind aber offensichtlich aufgereiht ohne Bezug aufeinander. Ahlberg bezieht den Kentauren auf den Greifenkessel und will darin eine Darstellung der Pholoesage sehen, G. Ahlberg-Cornell, Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation (1992) 104f. Problematisch ist dabei, daß Herakles fehlt und der Kessel kein Dinos sein kann. Vgl. den Bostoner Aryballos, s. Anm. 61.

50 H. Walter, AM 74, 1959, 58; ders., AuA 9, 1960, 65; Fittschen, Sagendarstellungen 130 Anm. 652; P. Müller, Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst (1978) 66; Hampe-Simon a.O. 79; P. Blome, Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode (1982) 85; Amyx, CVP 620; H. Walter, Das griechische Heiligtum dargestellt am Heraion von Samos (1990) 109. Demargne meint, daß es sich wahrscheinlich um Athena handelt, Demargne a.O 860 Nr. 26. Hampe und Simon halten daneben auch Aphrodite für möglich.

51 Ebenso Müller a.O. 66.

52 Auf einen möglichen Helm weisen nur die beiden Spitzen auf ihrem Kopf hin. Dabei handelt es sich wohl um Federn oder Stierhörner. Einige beschreiben die Kopfbedeckung als Polos: Demargne a.O. 960; R. Hampe - E. Simon, Tausend Jahre frühgriechische Kunst (1980) 79. Dafür gibt es jedoch keine Anhaltspunkte.

53 H. Walter, AM 74, 1959, 58 Anm. 3; Demargne a.O. 960. Blome a.O. 85 deutet das Motiv als geflügelten Panzer.

54 Ebenso Müller a.O. 65f.

55 Ebenso: R. Hampe, Ein frühattischer Grabfund (1960) 56; Herrmann, Kessel I 150. Ähnlich H. Walter, AM 74, 1959, 58ff.

56 Hampe a.O. 55; Hampe-Simon a.O. 167.

57 Außer den im folgenden besprochenen führt Herrmann in seiner Liste der Protomenkesseldarstellungen einen mittelprotokorinthischen Aryballos in Syrakus an, aus dem Athenaion, P. Orsi, MonAnt 25, 1918, 551 Taf. 14; Herrmann, Kessel I 2 Nr. 8; Amyx, CVP 44 D-5 S. 648; Sakowski, Darstellungen 39.231f. PF-26. Auf der publizierten Zeichnung vom Aryballos sind am Kessel keine Protomen angegeben. Ebenso sind auf dem Photo keine zu erkennen. Wie mir freundlicherweise Herr G.Voza mitgeteilt hat, kann auch er keinerlei Reste von Protomen finden. Zudem erscheint es wegen der Größe des Gefäßes im Vergleich zum Dreifuß und wegen seiner weiten Mündung fraglich, daß ein Kessel gemeint ist. Vielleicht handelt es sich eher um eine Fußschale.

58 Dazu ausführlicher der obengenannte Aufsatz, s. Anm. 13.



Abb. 8. Greifenkessel, Detail vom Greifenkesselblech (Nr. 13), Olympia o.Nr. (DAI Athen Neg.Nr. Ol.891).

Unterteil, kugeligem Mittelteil und Auflager, sehr ähnlich sind[59]. Da sehr wahrscheinlich die Dinosuntersätze aus den Greifenkesseluntersätzen entstanden sind[60], wurde eine klare Unterscheidung in den Darstellungen sicherlich nicht angestrebt.
Auf einem mittelprotokorinthischen Aryballos in Boston[61] aus dem 1. Viertel des 7. Jhs. wird der Fries in der Mitte durch einen Stab gegliedert. An diesen Stab greifen links ein Kentaur, der in seiner Rechten einen Ast schwingt, und rechts ein Mann mit einem umgehängten Schwert. Der Mann hält in seiner Linken einen Gegenstand, der aus einem ovalen Ende und vier Spitzen besteht. Hinter dem Kentauren befindet sich eine Scheibe auf einem Untersatz. Dieser Untersatz zeigt deutliche Parallelen zu den dargestellten Untersätzen von Greifenkesseln. Daher wird es sich bei der 'Scheibe' um einen Kessel in Aufsicht handeln[62]. Auf dem Kessel sitzen zwei Raubvögel, zwei weitere fliegen neben ihm. Ungefähr unter dem Gefäßhenkel schließt ein weiterer Mann mit einem großen Messer[63] im Knielaufschema den Fries ab.
Zumeist wird der Gegenstand, mit dem der Mann gegen den Kentauren kämpft, als Blitz gedeutet und der Mann daher als Zeus angesehen[64]. Dementsprechend werden der Stab als Szepter[65] und die

[59] Vgl. folgende korinthische Dinosuntersätze: Slg. Ludwig, R. Lullies, Aachener Kunstblätter 37, 1968, 23ff. Nr. 9 mit Abb. – London BM A 741, Payne a.O. 276 Nr. 116 Abb. 119. Zum Vergleich orientalische Untersätze von Greifenkesseln: Herrmann, Kessel I 161ff. Taf. 74ff. Vgl. die Rekonstruktion eines olympischen Greifenkessels mit Untersatz, H.-V. Herrmann in: Die Funde aus Olympia (1980) 56 Abb. 8.
[60] Dazu ausführlicher der obengenannte Aufsatz, s. Anm. 13.
[61] H. Payne, Protokorinthische Vasenmalerei (1933) Taf. 11,1-5; Herrmann, Kessel I 3 Anm.3; Fittschen, Sagendarstellungen 113f. SB5; Amyx, CVP 23 A-4; J.L. Benson, Earlier Corinthian Workshops (1989) 44 Nr. 4 Taf. 15,3.
[62] H. Payne, Necrocorinthia (1931) 210 Anm. 3; E. Buschor, AJA 38, 1934, 128; D. Levi, AJA 49, 1945, 312; R.D. Barnett, Syria 34, 1957, 247; R.M. Cook, Greek Painted Pottery (1960) 47; Herrmann, Kessel I 3 Anm. 3; Fittschen, Sagendarstellungen 113; G. Ahlberg-Cornell, Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation (1992) 104; K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst (1993) 44f.; L. Benson in: The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule (1995) 352f. Während nach Schefold der Kessel ein Heiligtum symbolisieren soll, stellt er für Benson ein Siegespreis dar. Johansen a.O. 147 hält das Gebilde für einen Kesseluntersatz. B. Schweitzer, Herakles (1922) 64 Anm.1 deutet es dagegen als Omphalos. E. Simon, Die Götter der Griechen (1969) 28 folgt anscheinend dieser Deutung, da sie als Ort des Geschehens Delphi annimmt. Für einen Omphalos gibt es jedoch keine Anhaltspunkte.
[63] Fittschen, Sagendarstellungen 113; Schefold a.O. 44. Das Messer wurde häufig als Schwert angesehen: J.C. Hoppin, AJA 4, 1900, 443; J. Harrison, Prolegomena to the Study of Greek Religion (1903) 383; A. Fairbanks, Catalogue of Greek and Etruscan Vases I (1928) 150 Nr. 398; Buschor a.O. 128; J.L. Benson, Earlier Corinthian Workshops (1989) 44 Nr. 4. Ahlberg-Cornell a.O. 103 meint fälschlich, daß Fittschen den fraglichen Gegenstand für einen Fisch hält.
[64] P. Jacobsthal, Der Blitz in der orientalischen und griechischen Kunst (1906) 15; H. Oelschig, De centauromachiae in arte graeca figuris (1911) 21 Anm. 1; Buschor a.O. 128; W. Dörpfeld, Alt-Olympia II (1935) 475; RE VI A1 (1936) 879 s.v. Tierdämonen (Heichelheim); H.L. Lorimer, BSA 37, 1936/37, 179; A.B. Cook, Zeus III2 (1940) 1142; P. Philippson, Thessalische Mythologie (1944) 143f.; D. Levi, AJA 49, 1945, 311; ders., Hesperia 14, 1945, 30; E. Kunze, Archaische Schildbänder, OF II (1950) 83 mit Anm. 3; M. Matz, Geschichte der griechischen Kunst I (1950) 221; J.L. Benson, Geschichte der korinthischen Vasen (1953) 15 Nr. 5,4; EAA II (1959) 469 s.v. Centauri (Schauenburg); R.M. Cook, Greek Painted Pottery (1960) 47; J. Dörig-O. Gigon, Der Kampf der Götter und Titanen (1961) 17 mit Anm. 15; N.M. Kontoleon, KretChron 15/16, 1961/62, 290; E. Kunze, AM 78, 1963, 87; J. Dörig in: Die griechische Kunst (1966) 79; E. Simon, Die Götter der Griechen (1969) 27; H. Walter, Griechische Götter (1971) 39; D. Skilardi, AEphem 1975, 130; RE Suppl. XV (1978) 1421 s.v. Zeus (Simon); F. Croissant, BCH 112, 1988, 99; J.L. Benson, Earlier Corinthian Workshops (1989) 44 Nr. 4; Schefold a.O. 44f.; J.L. Benson in: The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule (1995) 352. A. Fairbanks, Catalogue of Greek and Etruscan Vases I (1928) 150 Nr. 398 beschreibt den 'Blitz' ohne Deutung. P. Themelis, Frühgriechische Grabbauten (1976) 98.103 nimmt eine dreifache Zeus-Darstellung an. Dazu gibt es aber keine Veranlassung.
[65] Buschor a.O. 128; Cook a.O. 47; Simon a.O. 28; J.L. Benson in: The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule (1995) 352; Schefold a.O. 45.

Vögel als Adler[66] gedeutet. Die Handhaltung des Mannes ist zwar gut mit späteren Darstellungen des Zeus mit Blitz zu vergleichen[67], für die Form des 'Blitzes' gibt es jedoch keine Parallele[68]. Zudem ergeben sich aus dieser Interpretation Schwierigkeiten, den Gegner des Zeus zu erklären[69]. Als Gegenvorschlag wurde daher angenommen, daß es sich um Herakles handelt[70]. Der fragliche Gegenstand wurde als Baumwurzel[71] oder als Feuerbrand[72] und der Stab als Waffe des Kentauren[73] angesehen. Auf einen Feuerbrand könnten die roten Farbreste hindeuten. Fittschen[74] vergleicht damit eine Darstellung auf einem mittelkorinthischen Skyphos, in der Herakles mit einem Feuerbrand die Pholoekentauren in die Flucht schlägt[75]. Die Armhaltung des Herakles ist gut zu vergleichen, während die Form des Feuerbrandes differiert und auf dem Bostoner Aryballos genau andersherum gehalten wird.

Bei einer Deutung als Darstellung der Pholossage wäre auch die Funktion des Kessels zu erklären. Die Raubvögel auf dem Kesselrand wurden teilweise als verlebendigte Protomen oder Attaschen angesehen[76]. Dafür gibt es jedoch keine Veranlassung, da Vögel häufig auf Kesseln sitzend dargestellt werden[77], ohne daß sie eine bestimmte Deutung implizieren. Das innere Rund der 'Scheibe' ist zudem mit roter Farbe charakterisiert, so daß sich im Kessel wohl Wein befinden soll. Vielleicht wurde gerade diese Perspektive gewählt, um den Wein im Kessel zu verdeutlichen. Es spricht also nichts dagegen, in dem Kessel einen Dinos zu sehen, in dem Wein gemischt wurde.

Eine weitere fragliche Darstellung ist um die Mitte des 7. Jhs. entstanden. Eine Scherbe einer spätprotokorinthischen Kanne aus Ägina[78] (*Abb. 9*) zeigt links einen Kessel auf einem Untersatz. Neben dem Kessel steht rechts eine Frau, die mit ihm beschäftigt ist. Hinter der Frau befindet sich eine Reihung von Frauen mit Mänteln, die sich nach rechts bewegt. Weitere Scherben zeigen Reigen von Frauen mit Kränzen. Dabei handelt es sich um Reste einer typischen Frauenfestdarstellung[79]. Außerdem finden sich Reste eines Wagens und eines Reitpferdes.

Unklarheit herrscht darüber, was sich auf dem Kesselrand befindet. Kraiker schreibt, daß sich dort plastische Figuren, möglicherweise Vögel, befinden sollen[80]. Dies ist jedoch nicht nachzuvollziehen. Es wurde aber auch angenommen, daß es sich bei dem Kessel um einen Greifenkessel handelt[81]. Die Scherbe ist stark abgerieben, aber es sind Ritzungen erkennbar, die von einer Greifenprotome stammen könnten. Es handelt sich dabei um eine leicht nach rechts biegende senkrechte Ritzlinie, die vom Kesselrand ausgehend die Rückenlinie der Protome bezeichnen könnte, und eine annähernd kreisförmige Ritzung zwischen dem Arm und dem Kopf der Frau, die das Greifenauge darstellen könnte. Die Protome wäre dann also vom erhobenen Arm der Frau durchschnitten und würde kurz vor ihrem Hals enden. Denkbar ist aber auch, daß zumindest die kreisförmige Ritzung zur Frau gehört. Das ist wegen der fehlenden Farbe schwer zu entscheiden. Angesichts der Tatsache, daß die Frau offensichtlich

[66] Hoppin a.O. 443; Harrison a.O. 383; Fairbanks a.O. 150 Nr. 398; A.B. Cook, Zeus III2 (1940) 1142; D. Levi, AJA 49, 1945, 312; R.M. Cook, Greek Painted Pottery (1960) 48; Simon a.O. 28; Schefold a.O. 44.

[67] Vgl. z.B. Darstellungen von Zeus und Typhon auf Schildbändern aus Olympia: Kunze a.O. 7f. Nr. Id Taf.6; S. 12f. Nr. VIIc Taf. 23; S.15 Nr. Xb Taf. 30; S.20 Nr. XVc Taf. 43; S. 27f. Nr. XXVIy Taf. 55; S. 32 Nr. XXXIg Taf. 59. Vgl. außerdem chalkidische Hydria, München 596, Schefold a.O. 197 Abb. 198.

[68] Ähnliche Spitzen s. Jacobsthal a.O. 13 Abb. 17. Vier Spitzen sind aber ungewöhnlich, denn die Anzahl ist immer ungerade. Zudem gibt es für die Form des Endes keine Parallele.

[69] Als Typhon deuten: Buschor a.O. 128; RE VI A1 (1936) 879 s.v. Tierdämonen (Heichelheim); Philippson a.O. 143f.; Kunze a.O. 83 mit Anm.3; J.L. Benson, Die Geschichte der korinthischen Vasen (1953) 15 Nr. 5,4; Kontoleon a.O. 290; Walter a.O. 39; J.L. Benson, Earlier Corinthian Workshops (1989) 44 Nr. 4; K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst (1993) 45. Als Kentauren: Jacobsthal a.O. 15; Fairbanks a.O. 150 Nr. 398; Dörpfeld a.O. 475; A.B. Cook, Zeus III2 (1940) 1142; Levi a.O. 311; Matz a.O. 221; EAA II (1959) 469 s.v. Centauri (Schauenburg); Simon a.O. 28. Als Kronos: J. Dörig in: Die griechische Kunst (1966) 79; J.L. Benson in: The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule (1995) 352. Als Giganten: R.M. Cook, Greek Painted Pottery (1960) 47; Skilardi a.O. 130.

[70] J.C. Hoppin, AJA 4, 1900, 454f.; J. Harrison, Prolegomena to the Study of Greek Religion (1903) 383; V.H. Poulsen, ActaArch 8, 1937, 129; G. Ahlberg-Cornell, Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation (1992) 104. Ein weiterer Deutungsvorschlag ist außerdem ein Kampf zwischen Lapithen und Kentauren: K. Friis Johansen, Les vases Sicyoniens (1923) 147; B.B. Shefton, Hesperia 31, 1962, 355 Anm. 104.

[71] Hoppin a.O. 455; Harrison a.O. 383; Johansen a.O. 146.

[72] Poulsen a.O. 129; Fittschen, Sagendarstellungen 113.121; Ahlberg-Cornell a.O. 104.

[73] Fittschen, Sagendarstellungen 122.

[74] Fittschen, Sagendarstellungen 121; Ahlberg-Cornell a.O. 104.

[75] Mittelkorinthischer Skyphos, Paris, Louvre MNC 677, H. Payne, Necrocorinthia (1931) 129.309 Nr. 941 Taf. 31,9-10; Amyx, CVP 184 Nr. 1 Taf. 70,1; Schefold a.O. 240 Abb. 254.

[76] R.D. Barnett, Syria 34, 1957, 247; Herrmann, Kessel I 3 Anm. 3; Fittschen, Sagendarstellungen 122.

[77] Vögel auf Dreifüßen: Attisch geometrische Amphora, Athen, Nat. Mus. 18130, S. Benton, BSA 35, 1934/35, 105 Nr. 9 S. 114 Taf. 25,1; Sakowski, Darstellungen 51.265 FR-4. – Attisch geometrische Oinochoe, Athen Agora P 18496 und P 15616, E. Brann, The Athenian Agora VIII (1962) 66 Nr. 305 Taf. 18; Sakowski, Darstellungen 51.265 FR-3. – Deckel aus Fortetsa s. Anm. 43. Vgl. außerdem Vogel auf einem Krater auf einer attisch geometrischen Kanne, Brüssel A 1941, CVA Brüssel (2) III Hb Taf. 1,2; W. Hahland in: Festschrift F. Zucker (1954) 177ff. Nr. 5 Abb. 9.

[78] W. Kraiker, Aigina (1951) 60f. Nr. 342 Taf. 27; Herrmann, Kessel I 3 Nr. 11; Amyx, CVP 282 Nr. 2.

[79] s. dazu I. Jucker, AntK 6, 1963, 47ff.; Amyx, CVP 653ff.

[80] Kraiker a.O. 60.

[81] H. Payne, Necrocorinthia (1931) 210 Anm. 3; Herrmann, Kessel I 3 Nr. 11; K. Kübler, Kerameikos 6,2 (1970) 162.



Abb. 9. Dinos mit Frauenreigen, protokorinthische Scherbe (s. Anm. 78), Ägina (DAI Athen Neg.Nr. Aegina 444).

aus dem Kessel schöpft[82], kann es sich jedoch kaum um einen Greifenkessel handeln sondern um einen Dinos. Da Weinmischgefäße häufiger in Frauenfest-Darstellungen vorkommen[83], würde es thematisch gut passen.
Auf einer Scherbe aus Perachora[84] ist der Kessel vom dargestellten Untersatz nicht erhalten. Herrmann führt jedoch die Darstellung unter seinen Greifenkesseldarstellungen an[85]. Ansonsten sind noch Reste einer Frau und von Kentauren erhalten. Daher hat man an den Kampf zwischen Lapithen und Kentauren gedacht[86]. Wenn diese Deutung zutrifft, handelt es sich auch bei diesem Kessel am ehesten um einen Dinos[87].

IV

Interessanterweise enden im Verlauf des 6. Jhs. sämtliche materiellen Zeugnisse zu den Greifenkesseln, d.h. die realen Bronzekessel[88], ihre Imitationen in anderen Materialien[89] und die Darstellungen[90]. Erst um die Mitte des 4. Jhs. lassen sich wieder Greifenkessel nachweisen, die nun erstmalig aus Marmor hergestellt sind[91]. Dabei hat sich die Form der Kessel weitgehend an zeitgenössische Dinoi angepaßt[92]. Auch die Funktion hat sich verändert, da diese Kessel Grabmonumente bekrönten. Interessanterweise fanden sich bereits in archaischer Zeit einige

[82] Kraiker a.O. 61; Jucker a.O. 59. Schwache Konturen eines Bechers sind zu erahnen.
[83] s. dazu mit Beispielen Jucker a.O. 59. Vgl. z.B. mit einem aus dem Krater schöpfenden Komasten: Mittelkorinthische Pyxis, Berlin 4856, Jucker a.O. 59 Taf. 22,2.4.5.7.
[84] Spätprotokorinthische Kotyle, aus Perachora, T.J. Dunbabin in: Perachora II (1962) 61 Nr. 419 Taf. 22.
[85] Herrmann, Kessel I 3 Nr. 10.
[86] G. Ahlberg-Cornell, Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation (1992) 128. Skeptisch äußert sich Dunbabin a.O. 61.
[87] Ahlberg-Cornell a.O. 128 führt den Kessel als zusätzliches Argument für ihre Deutung an.
[88] Herrmann, Kessel II 150.
[89] s. Liste bei J. Boardman, The Cretan Collection in Oxford (1961) 60f.
[90] Die letzte archaische Darstellung ist das Täfelchen in Bari (*2*).
[91] Dazu ausführlich E. von Mercklin, AM 51, 1926, 98ff. In seiner Liste ist eine Marmorprotome in Wakefield zu ergänzen, K.A. Neugebauer, Antiken in deutschem Privatbesitz (1938) 12 Nr. 11 Taf. 9.
[92] Mercklin a.O. 101 bezeichnet die Kessel auch als Dinoi. Vgl. z.B. den Kessel bei Mercklin a.O. Beilage 1,4 mit einem apulischen Tondinos in Ruvo, Slg. Jatta, L. Burn in: Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 5 (1991) 125 Abb. 14. Die Kannelur ist typisch für Metallkessel und findet sich daher nicht bei Tonkesseln. Metallkessel sind aber aus dieser Zeit nicht erhalten.



Abb. 10. Junger Mann neben Säule mit Greifenkessel, Gemme (Nr. 16), München, Staatliche Münzsammlung A.1721 (Photo Museum).

Imitationen von Greifenkesseln aus Ton in Gräbern[93]. Die Marmorkessel konnten dabei auf hohe Säulen gestellt sein[94] oder als Akrotere auf Grabbauten angebracht sein[95].

Ab der hellenistischen Zeit finden sich im griechischen und italischen Bereich zahlreiche Zeugnisse zu den Greifenkesseln. Neben Imitationen von Greifenkesseln in Marmor[96] oder Ton[97] sind sogar wieder Greifenkessel aus Metall nachweisbar[98]. Diese können gleichermaßen aus Gräbern und aus Heiligtümern stammen.
Ebenfalls in der hellenistischen Epoche beginnen zahlreiche Darstellungen, wobei aber lediglich eine aus dem griechischen Bereich stammt. Es handelt sich dabei um ein Relief (*14*), das einen Greifenkessel auf einem Rundpfeiler zeigt. Die Greifenköpfe sind zwar nicht erhalten, sind aber durch den Greifenkamm gesichert. Das Relief ist fragmentiert, jedoch war wahrscheinlich nur der Kessel mit dem Pfeiler dargestellt[99]. Da das Relief sicherlich, wie Mercklin annimmt, ursprünglich auf Rheneia ein Grab schmückte[100], ist der Kessel als Grabdenkmal zu verstehen[101] wie die Marmormonumente des 4. Jhs.

Bemerkenswerterweise werden Darstellungen von Greifenkesseln in hellenistischer Zeit im italischen Bereich außerordentlich beliebt[102]. Diese Beliebtheit

[93] Kretischer Greifenkessel aus Arkades, Grab L, D. Levi, ASAtene 10-12, 1927-29, 323ff. Abb. 420a-d; R. Hampe - E. Simon, Tausend Jahre frühgriechische Kunst (1980) 168 Taf. 253.254. – Protoattischer Greifenkessel mit hohem Fuß, Athen, Kerameikos 148, K. Kübler, Kerameikos VI,2 (1970) 462f. Nr. 52 Taf. 43.57.

[94] Gesichert ist die Akanthussäule mit Greifenkessel in Athen, Nationalmuseum 3619 und 3620, von der Straße nach Acharnai, um 350, Mercklin a.O. 100ff. Nr. 3 Beilage 3,3.4; S. Karousou, ADelt 19, 1964, Mel 13ff. Taf. 10.11; D.C. Kurtz - J. Boardman, Greek Burial Customs (1971) Taf. 29 mit Bildunterschrift. Auch beim Marmorgreifenkessel von Ikaria (Dionyso) wurde ein Säulenrest gefunden, AJA 5, 1889, 177f. Abb. 29-30; Mercklin a.O. 100ff. Nr. 7 Beilage 1,5.

[95] Vermutet wird dies für Reste von Greifenkesseln aus dem Kerameikos, Mercklin a.O. 104 Beilage 1,6. Für eine Anbringung an einem Grabbau: D. Ohly, AA 1965, 323 Abb. 23; F. Willemsen, AM 92, 1977, 117ff. bes.148ff. Taf. 55,5; 61; U. Knigge, Der Kerameikos von Athen (1988) 162f. Nr. 65 Abb. 159. Die Anordnung wird dabei nicht einheitlich rekonstruiert. Dagegen wendet sich A. Mallwitz in: Rundbauten im Kerameikos, Kerameikos XII (1980) 99ff. bes. 110 Abb. 9. Gesichert ist am gleichen Grabbau eine Panathenäische Amphora aus Marmor als Akroter eines Rundbaus. Ein schönes Beispiel für Marmorkessel auf dem Dach eines Grabbaus ist das Mausoleum von Belevi, C. Praschniker - M. Theuer, Das Mausoleum von Belevi, Forschungen in Ephesos VI (1979) 89.145f. Abb. 28a.52.71-73.115. Unklar ist der Zweck der Bossen auf der Gefäßschulter: entweder für Protomen bzw. Griffe (S. 89) oder als Hebebossen (S. 145f.).

[96] Vgl. folgende Beispiele: aus Nemi, Dianatempel, NSc 1895, 425f. Abb. 1; B. Raev in: Bronzes hellénistiques et romains (1979) 235. – Verschollen, AA 1926, 319 Abb. 17. – Kopenhagen, Graburne, Billedtavler til Kataloget over antike Kunstvaerker (1907) Taf. 69,807. Mercklin a.O. 115 erwähnt einen weiteren Marmorkessel in der St. Petersburger Ermitage.

[97] Vgl. folgende Beispiele: aus Reggio di Calabria, NSc 1924, 98f. Abb. 10. – Syrakus, aus Nekropole von Tor di Conte, NSc 1897, 479f. Abb. 12. Mercklin a.O. 116 erwähnt ein Fragment von einem Tonkessel in Hamburg aus Tarent.

[98] Hellenistischer Greifenkessel aus Silber, aus Grab bei Novocerkassk, Raev a.O. 235ff. Taf. 132. – Späthellenistischer Greifenkessel aus Bronze, Tunis, Musée Bardo F 308, Schiffsfund von Mahdia, R. Petrovszky in: Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia (1994) 673f. Abb. 1,10; 12; S. 693 Nr. 36.37 Abb. 50.51. Ein römischer Greifenkessel aus Bronze mit unbekanntem Aufbewahrungsort wurde in der Villa des Popidius Florus in Boscoreale gefunden, M. Della Corte, NSc 1921, 458; A. Oettel, Fundkontexte in römischen Vesuvvillen im Gebiet um Pompeji (1996) 254 Kat. Nr. 21/34.

[99] E. von Mercklin, AM 51, 1926, 99.

[100] Mercklin a.O. 98f. Er beruft sich auf den Ephoren Pippas.

[101] Ebenso Mercklin a.O. 99.

[102] Das früheste Stück ist die Gemme aus dem 2. Jh. v. Chr. (*16*) (*Abb. 10*).



Abb. 11. Architekturansichten neben Säule mit Greifenkessel, Wandmalerei (Nr. 23), Neapel, Nationalmuseum 8534 (DAI Rom Neg.Nr. 72.1875).

setzt sich bis in die Kaiserzeit fort und ist dann mit dem Untergang der Vesuvstädte und dem Ende ihrer Wandmalerei nicht mehr faßbar. Die genauen Gründe hierfür liegen im Dunkeln. Ein auffälliges Phänomen ist, daß generell in der Wandmalerei sehr viele verschiedenartige Gefäße gezeigt wurden[103]. Es muß sich dabei um eine hellenistische Tradition handeln, die aber für den griechischen Bereich nicht mehr nachweisbar ist. Möglicherweise sind hier Einflüsse durch die Bühnenmalerei greifbar[104].

Die römischen bzw. italischen Darstellungen finden sich zumeist in der Wandmalerei aber auch auf Marmorreliefs, Mosaik-Emblemata, Silbergefäßen und Gemmen. Dabei erweist sich häufig die Unterscheidung von anderen Kesselarten als problematisch, besonders von den Kesseln mit eingerollten Henkeln[105], zumal sie weitgehend in den gleichen Zusammenhängen gezeigt werden. Häufig werden flüchtig gemalte Kessel mit undifferenzierten Henkeln versehen, so daß eine Unterscheidung kaum möglich ist[106]. Die Typologie von Riz ist wenig hilfreich, da sie die Kesselarten nicht grundsätzlich unterscheidet[107]. In den römischen Darstellungen werden die Greifenkessel ebenfalls auf Säulen oder Pfeilern gezeigt, wobei sie vorwiegend als Weihgeschenk in einem Heiligtum gemeint sind (*16-25*) (*Abb. 10-11*). Ein Bild in Neapel (*22*) zeigt einen Rundpfeiler mit Greifenkessel sogar als eine Art Symbol für ein Heiligtum. Davor liegen Früchte als einfache Weihegaben, an denen Hühner picken. Für einige Greifenkessel auf einer Säule (*20.21*) schlägt Riz ohne Begründung eine Deutung als Grabdenkmal vor. Jedoch zeigt das Bild in Neapel (*21*) die Säule innerhalb eines Hains mit einem großen Kultbild der Athena, so daß ein Bezug darauf sehr naheliegend erscheint. Auch die Handlung des Bildes in der Casa dei Quattro Stili (*20*) spielt offenbar in einem heiligen Hain, da wahrscheinlich das Urteil des Paris gemeint ist[108]. Unsicher bleibt auch die Deutung

103 Riz, Bronzegefäße passim.

104 s. dazu ausführlich H.G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom Zweiten bis zum Vierten Stil I (1938) passim s. besonders S. 6ff.97ff.279ff.352ff. Weitere Literatur zum Thema s. J. Engemann, Architekturdarstellungen des frühen Zweiten Stils, RM 12. Ergänzungsheft (1967) 11 Anm. 1. Sehr skeptisch zum Einfluß der Bühnenmalerei äußert sich Engemann a.O. passim s. besonders S. 11f.101f.108ff.130ff.140. Die These geht auf eine Stelle bei Vitruv (7,5,2) zurück, wo der Begriff scaenarium frontes in Bezug auf eine bemalte Wand genannt wird. Zu diesem Problem s. V.M. Strocka in: Pompejanische Wandmalerei (1990) 218.

105 Das früheste und schönste bekannte Exemplar befindet sich in der Villa in Oplontis, cubiculum (23), Nordwand, A. de Franciscis in: Neue Forschungen in Pompeji (1975) 14 Abb. 13. Vgl. auch Riz, Bronzegefäße 98 Nr. 200 Taf. 55,4; S. 100 Nr. 208 Taf. 25,3. Die realen Kessel muß man sich wohl ähnlich wie einen Bronzekessel mit Volutenhenkeln in Neapel 73880 aus Pompeji vorstellen, Il Bronzo dei Romani, hg. von L. Pirzio Biroli Stefanelli (1990) 278 Nr. 94 Abb. 207. Dieser weist jedoch drei kurze Löwenbeine auf. Einige Kessel in der Wandmalerei mit nach außen geschwungenen Griffen meinen vielleicht Schlangenprotomen: 3. Stil, Pompeji, Casa del Sacerdos Amandus (I 7,7), Triklinium (b), N-Wand, Riz, Bronzegefäße 98 Nr. 203 Taf. 56,2. – 3. Stil, Pompeji, Haus I 10,8, triclinium (10), Nordwand, Pompei. Pitture e mosaici II (1990) 432 Abb. 19 (Parise Badoni).

106 Vgl. folgende Beispiele in der Wandmalerei: Pompeji, Casa del Criptoportico, Pompei. Pitture e mosaici I (1990) 231ff. Abb. 65.66.69 (Bragantini). – Neapel 9413, W.J. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963) 73f. Taf. 17,60. – Neapel 9419, R. Herbig. Nugae pompeianorum. Unbekannte Wandmalereien des dritten pompejanischen Stils (1962) 30f. Taf. 56.

107 In der Tabelle, Riz, Bronzegefäße 14, werden die drei von ihr postulierten Typen A1, B1 und B2 jeweils mit Greifenprotomen gezeigt, obwohl sie in ihrem Katalog mit verschiedenen Henkeln verbunden sind. Vollkommen unklar bleibt leider, warum sie diese Kessel zusammen mit den kraterartigen Gefäßen A2 und C als Räuchergefäße ansieht, Riz, Bronzegefäße 96ff. Nr. 195ff. Tabelle auf S. 29f. Tabelle auf S. 18 (Typologie). Auch Petrovszky hält den Mahdia-Kessel für ein Räuchergefäß, R. Petrovszky in: Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia (1994) 673. Die von ihm als Weihrauchreste angesehenen schwärzlichen Ablagerungen (S. 693 Nr. 36) stellen nach naturwissenschaftlicher Untersuchung (S. 1069) Bitumen vom Kalfatern des Schiffes dar. Ein Kessel mit je zwei nach innen gebogenen Henkeln, den Riz als Greifenkessel ansieht, kann sicher ausgeschlossen werden: 4. Stil, Herculaneum, Collegio degli Augustali (Ins. VI, Nr. 25), Riz, Bronzegefäße 100f. Nr. 211 Taf. 57,4.

108 Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione (1981) 152 Nr. 10A4 (Bragantini-de Vos-Parise); Repertorio delle fotografie del Gabinetto Fotografico Nazionale. Pitture e Pavimenti di Pompei 1 (1981) 84. Riz interpretiert die Szene als Erlösung des Adonis aus der Unterwelt und das Greifenkesselmonument folglich als Grabmal des Adonis, Riz, Bronzegefäße 98 Nr. 202.



Abb. 12. Kentaur vor Gebäude mit Greifenkesseln, Silberkantharos (Nr. 26), Neapel, Nationalmuseum 25376 (Photo Museum).



Abb. 13. Weiblicher Kentaur neben Bogen mit Greifenkesseln, Silberkantharos (Nr. 27), Neapel, Nationalmuseum 25377 (Photo Museum).

einer Gemme (*16*) (*Abb. 10*), die einen Jüngling neben einer Säule mit Greifenkessel zeigt. Die Säule ist dabei mit einer Girlande mit Tänie umwunden, wie es in Heiligtumsdarstellungen vorkommt[109]. Auch der sich an die Säule anlehnende Jüngling läßt eher an einen geweihten Ort denken. Die vier Säulen mit Greifenkesseln auf dem Turiner Marmorkrater (*15*) meinen dagegen wahrscheinlich Grabmonumente[110]. Diese umrahmen jeweils Greifen, die einen Hirsch reißen, ein Topos, der für die Ausweglosigkeit des Todes steht[111].

Auf einem Wandausschnitt in Neapel (*23*) (*Abb. 11*) ragt eine Säule mit Greifenkessel rechts von einem Architekturprospekt hervor. Möglicherweise ist auch hier ein Heiligtum gemeint, jedoch ist der übrige Wandaufbau nicht mehr vorhanden.

Gleichermaßen kann der Greifenkessel als eine Art Akroter auf ein Gebäude oder Architekturelement in einem Heiligtum plaziert sein (*26-34*) (*Abb. 12-14*). Besonders deutlich macht dies das Bild im Haus VII 3,25, das zugleich einen unsicheren Greifenkessel auf einer Säule (*25*) und gleichartige Kessel auf einem Dach eines Tempelchens (*31*) zeigt. Am häufigsten sind ein oder mehrere Greifenkessel auf einzelne Architekturelemente gestellt, wie von zwei Säulen oder Pfeilern getragene Architrave (*29.30*), Bögen (*27*) (*Abb. 13*), Ädikulen (*34*) und einfache hohe Mauern (*32*). Auf dem Relief in Berlin (*28*) (*Abb. 14*) stehen mehrere Greifenkessel jeweils auf den Ecken eines geschwungenen, mehrfach umbiegenden Architravs, der von mehreren Säulen getragen wird. Nur relativ selten kommen regelrechte Gebäude vor (*26.31.33*). Besonders interessant ist neben dem oben erwähnten Rundtempelchen (*31*) das große Gebäude mit Bogenfenstern auf dem einen Kantharos (*26*) (*Abb. 12*). Auf dem Bild mit Baitylos im Augustushaus (*33*) ist eine Exedra mit sehr vielen unsicheren Kesseln auf dem Gesims zu erkennen[112].

Die Greifenkessel auf Säulen und Bauwerken können jeweils in verschiedenen Heiligtümern gezeigt sein. Am häufigsten sind dabei Heiligtümer des Dionysos oder zumindest mit dionysischen Bezügen (*17.18. 24-28.31.33*). Die Identifizierung ergibt sich durch ein Kultbild (*25.26.31*)[113] (*Abb. 12*), entsprechende

Möglicherweise beruft sie sich dabei auf einen Aufsatz von Elia, der sich jedoch auf einen anderen Raum bezieht, O. Elia in: Gli archeologi Italiani in onore di Amedeo Maiuri (1965) 170.

109 Vgl. z.B. die Ädicula auf dem einen Kantharos (*27*) (*Abb. 13*).

110 Ebenso D. Grassinger, Römische Marmorkratere (1991) 217.

111 s. dazu ausführlich I. Flagge, Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen (1975) 44ff. Grassinger a.O. 92.217.220 Nr. EI1C nennt eine Marmoramphora mit gleichem Thema ohne Säulen. Amphoren dienten häufig als Grabmäler, vgl. Amphora auf Grabbau (s. Anm. 95).

112 Vgl. oben erwähnte Darstellung (Neapel 9413) mit flüchtig gemalten Kesseln, die ebenfalls eine Exedra und einen Baitylos zeigt, s. Anm. 107.

113 Schefold hält die Darstellung im Haus VII 3,25 (*25.31*) aufgrund der Isiskrone über dem Tempelchen für ein Isis/Kybele-Heiligtum, K. Schefold, AM 71, 1956, 223. Es werden aber generell in Sakrallandschaften Elemente von verschiedenen Göttern verbunden. Da hier vorwiegend dionysische Attribute, darunter allein drei Thyrsoi, gezeigt sind und zudem das Gewand und die Bekränzung der Statue gut mit Dionysos zu verbinden ist, ist sicherlich dieser gemeint. Ebenso P.H. von Blanckenhagen - C. Alexander, The Augustan Villa at Boscotrecase (1990) 13.



Abb. 14. Reste von Eiche und von Architrav mit zwei Greifenkesseln, Fragmentiertes dekoratives Relief (Nr. 28), Berlin, Antikensammlung Sk 956 (Photo Museum).

Attribute (*17.25-27.31.33*) (*Abb. 12-13*) oder durch die Anwesenheit eines Begleiters des Dionysos (*24*). Die beiden Reliefs (*18.28*) (*Abb. 14*) meinen vielleicht auch dionysische Heiligtümer[114]. In dem bereits genannten Bild in Neapel (*21*) ist aufgrund des Kultbilds eindeutig ein Athenaheiligtum gemeint. Ein unklares weibliches Kultbild zeigt das Marmorbild (*34*). Der Baitylos auf einem Bild im Haus des Augustus (*33*) bezieht sich wahrscheinlich auf Apollon[115]. Die Darstellung im Haus des Vibius Italus (*19*) zeigt ein typisches ländliches Heiligtum mit drei kleinen Hekate-Statuen und einer Herme. In einem weiteren Bild im Haus des Augustus (*33*) sind an der Säule mit einem stamnosartigen Gefäß Attribute des Pan befestigt. In vielen Darstellungen läßt sich lediglich aufgrund der gezeigten Thematik das mögliche Heiligtum vermuten. So spielt die Handlung in der Darstellung im Haus V 2,10 (*32*) sicherlich im Hain der Hesperiden und in zwei Mosaiken (*29.30*) im Hain des Heros Akademos, während der Handlungsort für das Bild der Casa dei Quattro Stili (*20*) unsicher ist[116].

Daneben weisen die für die römische Wandmalerei typischen Architekturwände teilweise Greifenkessel als Akrotere auf (*35-43*). In Malereien des Zweiten Stils stehen die Kessel häufiger auf verschieden angeordneten Säulenhallen (*35.36.41*). In einer Wandmalerei in der Mysterienvilla (*35*) springen diese teilweise seitlich hervor und umrahmen jeweils eine Tholos, so daß hier die ursprüngliche Idee eines Heiligtums noch unmittelbar deutlich wird. In dem Vorraum eines Cubiculums in der Fannius Synistor-Villa (*37*) stand der Greifenkessel auf dem Gesims einer gemalten Quaderwand, hinter der ebenfalls eine Säulenreihe zu denken ist. Im Dritten und Vierten Stil befinden sich die Kessel zumeist auf kleinteiligeren Architekturen (*40.42*) oder Ädiculen (*38.43*) in der Oberzone der Wand. In der Casa del Centenario (*39*) erscheint der Greifenkessel auf einem Architekturprospekt innerhalb eines Durchblicks. Außerdem kann ein Greifenkessel in einen Durchblick gestellt sein (*44.45*) (*Abb. 15-17*). Dabei ist der Greifenkessel in der Casa di Sallustio (*45*) (*Abb. 17*) merkwürdigerweise mit einem Kandelaber kombiniert.

Eine der interessantesten Darstellungen ist diejenige des schönen Greifenkessels auf dem Tragödenmosaik (*46*). Auf dem Gesims einer imaginären Wand, die größtenteils von dem eigentlichen Tragödenbild eingenommen wird, stehen umrahmt von Säulen[117] und

[114] Hundsalz geht aufgrund der dargestellten Gebäude auf dem Relief in Rom (*18*) und in Berlin (*28*) (*Abb. 14*) von einem dionysischen Heiligtum aus, B. Hundsalz, Das dionysische Schmuckrelief (1987) 76 mit Anm. 25. Dies muß aber sehr unsicher bleiben, zumal der Baum im Berliner Relief eindeutig als Eiche bestimmbar ist. Hundsalz a.O. 77 hält jedoch eine Eiche auch im dionysischen Bereich für möglich. Zudem zeigen auch die Kantharoi (*26.27*) (*Abb. 12.13*) Eichen. Das Weihrelief auf dem anderen Relief zeigt drei Nymphen, vgl. Grassinger a.O. 174 Nr. 17 Abb. 144 S. 180f. Nr. 22 Abb. 170.

[115] G. Carettoni, Das Haus des Augustus auf dem Palatin (1983) 27.

[116] s. Anm. 108.

[117] Vgl. Stuckwände des 1. Stils mit kleinen Säulen in der Frieszone aus Pergamon, Priene, Delos und Pompeji, J. Engemann,



Abb. 15. Brauner Greifenkessel, Detail von Wandmalerei (Nr. 44), Herculaneum, Casa dei Cervi (Photo Sakowski).



Abb. 16. Goldener Greifenkessel, Detail von Wandmalerei (Nr. 44), Herculaneum, Casa dei Cervi (Photo Sakowski).

Hermen als Stützfiguren vier Gefäße: zwei Amphoren[118], ein Krater[119] und ein Greifenkessel. Diese Aufreihung von verschiedenartigen Gefäßen aus vollkommen verschiedenen Funktionsbereichen – die Amphoren vielleicht als Siegespreise, da sie von der Form her wahrscheinlich an Panathenäische Amphoren erinnern sollen[120], der Krater als Mischgefäß und der Greifenkessel als Weihgeschenk – zeigt deutlich, daß diese keine tatsächliche Funktion haben, sondern lediglich die 'Wand' schmücken sollen[121].

V

Nachdem die Themen vorgestellt worden sind, in denen Greifenkessel gezeigt werden, soll nun auf die Darstellungsweise der Form der Kessel und ihrer Untersätze eingegangen werden.

Die frühesten Darstellungen von Greifenkesseln befinden sich auf den Tonkesseln in Athen (*4.5*) aus dem Ende der geometrischen Zeit. Der Kessel ist jeweils mit einem breiten Streifen im Querschnitt gemalt, wobei die Wandung direkt in die Protomen übergeht. Die Köpfe der Protomen bestehen aus dem Schnabel, der durch leicht nach außen gebogene kräftige Striche gekennzeichnet ist, den kleinen Augen, runden im Umriß gemalten

Architekturdarstellungen des frühen Zweiten Stils, RM 12. Ergänzungsheft (1967) 40ff. Taf. 55,2.3; 57,1.2. Zu Priene s. außerdem: J. Raeder, Priene. Funde aus einer griechischen Stadt (1983) 61f. Farbtaf. 1; Antikenmuseum Berlin (1988) 186 mit Abb.

[118] Vgl. Wandmalerei mit vergleichbarer Amphora auf Mauergesims, New York 03.14.13, P.W. Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art (1953) 85 Taf. 9; Riz, Bronzegefäße 78 Nr. 117. Vgl. eine Amphora mit anderen Gefäßen und Schilden im Haus des Obellius Firmus in Pompeji (IX 10,1-4), W. Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros (1987) 20ff. Taf. 2,7. Zu Darstellungen von Amphoren allgemein s. Riz, Bronzegefäße 78ff. Nr. 117-138 Taf. 38-42. Zu Gefäßen auf hellenistischen bzw. römischen Wandgesimsen s. Engemann a.O. 100.

[119] Vgl. gleichartige Kratere in der Wandmalerei auf Gesimsen: Neapel 8593, Ehrhardt a.O. Taf. 4,19; 5,21. – Rom, Haus des Augustus, Carettoni a.O. Abb. 10. – Oplontis, Pompejanische Wandmalerei, hg. von G. Cerulli Irelli (1990) Taf. 149. Zu Krateren in der Wandmalerei allgemein s. Riz, Bronzegefäße 83ff. Nr. 139-166 Taf. 43-46. Speziell zu dieser Form s. Riz, Bronzegefäße 87 Nr. 153-155 Taf. 46,1-3; S. 50 Nr. 6 Taf. 13,1.

[120] Vgl. hellenistisches Mosaik mit Panathenäischer Amphore, Palmenzweig und Siegeskranz in Wohnhaus auf Delos, I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike (1994) 176 Abb. 88. Eine hellenistische Metallamphora ist in der auf dem Mosaik gezeigten Form nicht erhalten.

[121] Zu dieser Funktion mit weiteren Beispielen s. Engemann a.O. 33f.46.100.



Abb. 17. Greifenkessel mit Kandelaber in Aedicula, Detail von Wandmalerei (Nr. 45), Pompeji, Casa di Sallustio (Photo Sakowski).

Ohren[122] und der Zunge. Auf dem Tonkessel 810 (*4*) ist der Strich für die Zunge gebogen, auf den Scherben (*5*) hingegen gerade. Der Kessel ist gefüllt mit mehreren senkrechten Strichen, deren Bedeutung unklar bleibt. Die leicht nach außen gebogenen Schnäbel führten dazu, daß die Köpfe als Löwenköpfe angesehen wurden[123]. Ein Vergleich mit dem Löwenkopf auf der Scherbe (*5*) zeigt aber, daß dieser wesentlich voluminöser dargestellt wird. Auch auf den späteren Darstellungen ist der Schnabel nicht immer gekrümmt (*2.11*) (*Abb. 6*). Sehr ähnlich ist der Kessel auf dem Goldband aus Eretria (*9*) (*Abb. 5*), der aber breiter und etwas eckiger wirkt. Auf halber Höhe verläuft eine leicht angewinkelte Linie, die vielleicht den Kesselrand andeuten soll. Die linke Protome ist nicht weiter differenziert und zeigt nur grobe Umrisse. Die rechte Protome ist nicht mehr zu erkennen. Anzuschließen sind die Kessel auf dem frühattischen Krater in Berlin (*6*)[124] (*Abb. 2*), der aber jünger ist. Die Protomen sind nicht erhalten.

Bereits weiter entwickelt ist die Darstellung des Greifenkessels auf der ungefähr gleichzeitigen Platschkanne in New York (*10*). Der Umriß des Kessels entspricht dem auf dem Goldband (*9*) (*Abb. 5*), wobei aber der Kessel ausgefüllt und mit einem geraden Rand versehen wurde. Zudem wurden er und die Protomen mit weißen Punkten bemalt[125]. Vier im Umriß gemalte Dreiecke stehen auf dem Kesselrand[126]. Die Greifenprotomen sind aus einem kräftigen nach außen gebogenen Hals, einem großen runden Auge[127] und einem Schnabel gebildet, der aus zwei parallelen gekrümmten Linien besteht und mit Zähnen versehen ist. Auch auf dem Aryballos in Berlin (*1*) (*Abb. 1*) wird deutlich, daß die Protomen als Fortsetzung des Kesselrandes gedacht sind, da die Linien, die unterhalb des Randes verlaufen, beim Ansatz der Protomen aufhören. Der Kessel ist stärker gerundet, und die Protomen sind realistischer geworden. Kopf und Hals haben erheblich an Volumen gewonnen. Sehr wahrscheinlich ist hier der Ständerkessel auf dem böotischen Kantharos in München (*3*) anzuschließen[128]. Der Kessel weist eine ähnliche Form wie derjenige auf dem Aryballos (*1*) auf. Zudem ist er mit einem breiten Strich im Querschnitt gemalt und mit einem Gittermuster ausgefüllt. Auf dem Kesselrand – nur die rechte Seite ist erhalten – sitzt ein Kreis mit Punkt in der Mitte. Unklar ist, ob von ihm ein Schnabel ausgeht, da diese Stelle sehr verrieben ist. Damit wäre der Kopf gut mit anderen Stücken vergleichbar (*7.10*) (*Abb. 3*).

Neue realistische Tendenzen zeigt der Greifenkessel auf dem Krateriskos aus Samos (*11*) (*Abb. 6*). Der Kessel ist stärker von den Protomen abgesetzt und hat eine neue fast ovale Form. Die drei Protomen sind im Verhältnis zum Kessel erheblich kleiner als bei den älteren Beispielen und gehen nun klar aus dem Kesselrand und nicht aus der Wandung hervor. Sie wirken dabei fast wie auf den Rand gelegt. Die S-Krümmung des Halses findet sich auch bei realen

[122] Gerundete Ohren zeigen einige frühe Greifenprotomen, vgl. z.B.: Olympia B 1901, Herrmann, Kessel II 18f. G5 Taf. 4. – Samos B 1158, C. Rolley, Die griechischen Bronzen (1984) 229 Taf. 223.

[123] R. Hampe, Ein frühattischer Grabfund (1960) 55; Herrmann, Kessel I 183 Anm. 7. U. Jantzen, Griechische Greifenkessel (1955) 85 meint, daß es sich nicht um Greifen handelt. Unentschieden sind: L. Byvanck-Quarles van Ufford, BABesch 31, 1956, 43; P. Müller, Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst (1978) 73. Für Greifen plädieren: G. Karo, AM 45, 1920, 138; B. Schweitzer, Die geometrische Kunst Griechenlands (1969) 51.52. Webster bezeichnet die Kessel ungenau als “griffin-handled krater”, T.B.L. Webster, From Mycenae to Homer (1958) 174.

[124] Auch von K. Kübler, Kerameikos 6,2 (1970) 162 werden sie als Protomenkessel angesehen. Für Kesselmulden, R. Eilmann-K. Gebauer, CVA Berlin, Antiquarium (1) Taf. 16,3, sind sie zu groß.

[125] Hampe a.O. 56 vermutet Schuppung oder Buckelung. An den Protomen waren Schuppen üblich, nicht jedoch an den Kesseln. Vielleicht sollte der Metallglanz angedeutet werden.

[126] Die Deutung von Hampe a.O. 56 als Schlange ist nicht nachzuvollziehen.

[127] Auffällige Augen finden sich häufig an frühen getriebenen Protomen. Vgl. z.B. die förmlich herausquellenden Augen einiger olympischer Protomen: B 1901, Herrmann, Kessel II 18f. G5 Taf. 4. – B 5666, Herrmann, Kessel II 19 G6 Taf. 6. Große runde Augen zeigt z.B. eine samische Protome, B 1158, C. Rolley, Die griechischen Bronzen (1984) 229 Taf. 223.

[128] Von E. Walter-Karydi, CVA München (6) Taf. 266 wird er aber als einfacher Kessel auf einem Untersatz angesehen.

Greifenkesseln. Auch die Köpfe haben sich weiter entwickelt. Deutlich sind der Stirnknauf und kleine Ohren angegeben[129]. Auch beim Greifenkessel auf dem frühattischen Untersatz in Berlin (*7*) (*Abb. 3*) sind die Protomen auf den Kesselrand aufgelegt, wobei sie sich aber eng an ihn anschmiegen. Vom weiß gemalten Kessel sind sie zudem durch schwarzen Glanzton abgesetzt. Die Köpfe zeigen dagegen mit den großen Augen, den Ohren und den gerundeten Schnäbeln eher altertümliche Züge. Wie bei den Tonkesseln (*4.5*) wurden sie teilweise als Löwenköpfe interpretiert[130], jedoch wäre auch hier eine breitere Kopfbildung zu erwarten[131]. Der stark gebogene Kessel, der eine Mischung zwischen Querschnitt und Vorderansicht zeigt, wirkt sehr unrealistisch. Einen ähnlich flachen Kessel zeigt die Gemme in München (*8*) (*Abb. 4*). Die Greifenprotomen wachsen hier aber wiederum aus der Wandung und wenden sich ungewöhnlicherweise zur Kesselmitte. Die kräftigen Köpfe enden in gebogenen Schnäbeln.

Einen deutlichen Fortschritt markieren demgegenüber die beiden Greifenkessel auf einer frühattischen Kotyle aus dem Kerameikos (*12*) (*Abb. 7*). Der Kessel besitzt eine leicht doppelkonische Form. Die beiden Protomen sind unterhalb des Randes seitlich an die Kesselwand angesetzt, wie es bei realen Kesseln auch zu finden ist[132]. Der Kopf der Protomen ist leider nirgendwo erhalten. Am Hals ist sorgfältig die Greifenlocke eingeritzt. In der Kesselmitte befindet sich vorne ein waagerechter Griff, der ansonsten nicht belegt ist. Noch detaillierter ist die Darstellung auf dem Dreifußbein in Olympia (*13*) (*Abb. 8*). Der Kessel ist nun doppelkonisch[133]. Unterhalb des Kesselrandes verläuft eine weitere geritzte Linie, so daß der Kesselrand perspektivisch in Vorder- und Rückseite differenziert wird. Die beiden seitlichen Protomen setzen ebenso an die Wandung an. Von den beiden mittleren Protomen geht die linke von dem unteren Rand aus, die rechte vom oberen Rand. Die beiden linken Protomen wenden sich nach links, die rechten nach rechts. Sie sind sehr detailreich wiedergegeben, wobei aber der Stirnknauf fehlt. Die Form der Protomen ist mit realen Stücken vergleichbar[134]. Der Greifenkessel auf dem Bari-Täfelchen (*2*) ist mit seiner stark ausgebauchten Kesselform und der engen Mündung deutlich jünger[135]. Oberhalb des stark abgesetzten Randes sollen zwei plastische Punkte wohl kleine Henkel andeuten. Die beiden seitlichen Protomen sind noch tiefer angesetzt als auf dem Greifenkesselblech. Wenn die Protomen auch nicht so detailliert dargestellt sind, sind sie doch mit sehr späten gegossenen Protomen zu verbinden, da die Ohren und der Stirnknauf im Verhältnis zum Kopf sehr lang sind[136].

Die meisten Greifenkessel sind zusammen mit konischen Untersätzen[137] dargestellt. Die frühesten Untersätze auf den Tonkesseln in Athen (*4.5*) sind stark stilisiert. Sie sind schlank und geschwungen, wobei sie in der Mitte ausbauchen, darüber und darunter einziehen und ganz oben und unten konisch auseinanderlaufen. Auf dem Tonkessel Athen 810 (*4*) ist das Mittelteil mit einem Volutenmuster gefüllt, wie es sich in der Umrahmung der Szene ebenso findet. Darüber und darunter folgen mehrere waagerechte Linien. Am oberen Ende schließt die Verzierung des Untersatzes mit konzentrischen Kreisen, am unteren Ende mit konzentrischen Halbkreisen ab. Der Untersatz auf den Scherben (*5*) ist dagegen mit lockeren waagerechten Zickzack-Linien versehen.

In der Zeit um 700 werden die konischen Untersätze auf andere Weise stilisiert, wobei aus der Geometrie entlehnte Formen wie Dreieck, Rhombe und Kreis eine wichtige Rolle spielen. Der Untersatz auf der New Yorker Platschkanne (*10*) besteht aus einem Dreieck, auf dem eine oben abgeschnittene Rhombe steht. Nur aus zwei Rhomben ist der Untersatz auf dem böotischen Kantharos in München (*3*) gebildet. Sie sind mit einem Gittermuster ausgefüllt und stehen übereinander. Trotzdem kann davon ausgegangen werden, daß ein gleichartiger Untersatz gemeint ist.

Häufig kommen auch Kombinationen von Dreieck und Kugel vor. Auf dem Berliner Aryballos (*1*) (*Abb. 1*) fällt das Dreieck klein und spitzwinkelig aus, während der Kreis darüber recht groß wirkt. Auf dem wesentlich jüngeren Berliner Krater (*6*) (*Abb. 2*) ist das Verhältnis umgekehrt. Das Dreieck

[129] Vgl. Protome aus Olympia B 2656, Herrmann, Kessel II 23 G30 Taf. 13,3.

[130] R. Eilmann - K. Gebauer, CVA Berlin, Antiquarium (1) S. 23 unter Taf. 30; U.Jantzen, Griechische Greifenkessel (1955) 86.

[131] Vgl. die Löwenprotomen vom gleichen Maler auf der Amphora in Eleusis, S.P. Morris, The Black and White Style (1985) 43ff. 122 Nr. 8 Taf. 6.

[132] Vgl. Kesselform und Ansatz der Protomen mit dem Kessel in Olympia B 4224, Herrmann, Kessel I 11ff. Taf. 1-4.

[133] Vgl. Kessel in Schweden, A. Akerström, OpArch 2, 1941, 174ff. Abb. 1; R. Joffroy, MonPiot 51, 1960, 16 Abb. 12. Vgl. einen Kessel aus Olympia B 5722, W. Gauer, Die Bronzegefäße von Olympia I, OF XX (1991) 179 Le7 Abb. 5,2 Taf. 3,2.

[134] Gut vergleichbar sind späte getriebene, frühe gegossene und einige großformatige Protomen in Olympia. Vgl. z.B. Br 8929, Herrmann II 24 G36 Taf. 16,1.2. – B 5109, Herrmann, Kessel II 38 G70 Taf. 40,3.4. – o.Nr., Herrmann, Kessel II 45 G93 Taf. 55.

[135] Eine ähnliche Form aber mit einem höheren Schwerpunkt zeigt der Greifenkessel von La Garenne, Joffroy a.O. 3ff. Abb. 3. Ebenso ein Kessel in Olympia B 7380, Gauer a.O. 181 Le24 Abb. 8,1 Taf. 3,3.

[136] Vgl. die Proportionen der Protomen B 6875 und B 2751, Herrmann, Kessel II 42 G 89.90 Taf. 51,1.2.4.5.

[137] Zur Form vgl. die Untersätze von Praeneste, Herrmann, Kessel I 161f. Taf. 74.75.

ist sehr hoch. Der runde Abschluß fällt hier eher oval aus. In beiden Fällen ist damit wohl eher das gerundete Mittelteil gemeint, so daß das Kapitell fehlt. Demgegenüber zeigt der Untersatz auf dem Goldband aus Eretria (*9*) (*Abb. 5*) viel realistischere Formen. Das Dreieck bleibt auch bei den späteren Darstellungen die Grundform für den unteren Teil des Untersatzes. Es war hier wohl wie auf dem Dreifußbein (*13*) (*Abb. 8*) durch waagerechte Streifen unterteilt. Darüber folgt ein sehr flaches auf die Spitze gestelltes Dreieck, das oben leicht konkav eingezogen ist und das Kapitell darstellen soll. Auf dem Krateriskos aus Samos (*11*) (*Abb. 6*) hat das Dreieck seine Spitze verloren. Das Kapitell ist gerundeter. Damit vergleichbar ist das Kapitell auf der Kerameikos-Kotyle (*12*) (*Abb. 7*). Der konische Teil des Untersatzes ist ebenfalls als Dreieck gebildet, aber mit unten leicht abgerundeten Ecken, um ihm mehr Plastizität zu verleihen. Darauf ist ein winkeliges Muster eingeritzt. Die Verbindung zwischen oberem und unterem Teil bleibt unklar. Noch detaillierter und wirklichkeitsnäher ist der Untersatz auf dem Dreifußbein in Olympia (*13*) (*Abb. 8*) wiedergegeben, wie ein Vergleich mit dem Untersatz aus der Tomba Barberini in Praeneste[138] zeigt. Das Kapitell weist das gleiche Blattmuster auf. Das Teil darunter ist dagegen viel schräger und ohne Blattmuster dargestellt. Zum ersten Mal seit den geometrischen Darstellungen (*4.5*) wird auch das kugelige Mittelteil wiedergegeben. Das konische Unterteil zeigt keine orientalischen Motive, sondern ist in fünf Frieszonen unterteilt[139]. Die oberste Zone füllt ein geritztes Mäanderband, die dritte ein Zickzackmuster. Möglicherweise wurde daher bewußt ein griechischer Untersatz dargestellt[140].
Die einzige Darstellung eines Greifenkessels mit Stabdreifuß befindet sich auf der Gemme in München (*8*) (*Abb. 4*). Unter dem Kessel sind einfach drei Beine angesetzt, ohne Verstrebungen zu zeigen[141], so daß die Darstellung eher wie ein Dreifuß wirkt, der statt Ringhenkel Greifenköpfe aufweist. Keine Parallele gibt es für den Untersatz auf dem Bari-Täfelchen (*2*). An einen schmalen geraden Ständer sind oben, in der Mitte und unten jeweils seitlich Verdickungen angesetzt, aus denen unten und in der Mitte seitlich dünne volutenartige Stengel wachsen. Dieser Untersatz scheint eher vegetabile Motive als reale Untersätze zum Vorbild zu haben. Von der Form her ist er aber am ehesten mit den Untersätzen von Dinoi des 6. Jhs. zu vergleichen[142].

VI

Die Formen der Greifenkessel in den hellenistischen und römischen Darstellungen erinnern deutlich an die Kesselformen des 4. und 3. Jhs. Gegenüber der archaischen Zeit sind die wichtigsten Veränderungen der sehr enge Hals, der konische Deckel und der kleine Fuß. Die Tendenz in der Entwicklung geht hier dahin, daß die Kessel immer flacher und unkörperlicher werden[143]. In den Wandmalereien und Mosaiken werden die Greifenkessel zumeist in einem bräunlichen Farbton, der z.T. mehr zum Grau tendieren kann, wiedergegeben (*17.20-22.29.33.36. 38.39.40.42.44*)[144] (*Abb. 15*). Bei einigen Darstellungen ist eindeutig ein goldfarbenes Metall gemeint (*35.44-46*) (*Abb. 16-17*). Interessanterweise scheint die Farbwahl auch vom Hintergrund abhängig zu sein, denn die Durchblicke in der Casa dei Cervi (*44*) mit weißem Hintergrund werden mit einem dunkelbraunen Greifenkessel versehen (*Abb. 15*), diejenigen mit schwarzem Hintergrund mit einem goldenen (*Abb. 16*). Der besonders schöne, goldene Greifenkessel auf dem Tragödenmosaik (*46*) weist ein in Silber eingelegtes Schmuckband auf.
Bei den Kesselformen lassen sich grundsätzlich drei unterscheiden: a) gerundete Kessel, b) sehr tiefe Kessel und c) flachere Kessel mit abgesetzter Schulter. Die gerundeten Greifenkessel sind die Nachfahren der oben beschriebenen Marmorkessel des 4. Jhs.[145]. Sie werden in einer recht großen Gruppe von Darstellungen (*19.20.22.23.29.30.32-37.39-46*) (*Abb. 23. 15-17*) gezeigt, in der einige der detailliertesten und qualitätvollsten zu finden sind (*35.46*). Diese weisen sogar ein Band mit rosettenartigen Ornamenten auf dem Kesselbauch auf, das an das Flechtband des 4. Jhs. erinnert[146]. Ein Vorläufer der Form der zweiten Gruppe (*16.17.21.24.25.31*) (*Abb. 10*) stellt der Silberkessel von Novocerkassk dar[147]. Einer Variante mit ausgeprägtem Hals (*18*) gehört auch der Greifenkessel auf dem hellenistischen Relief

[138] Herrmann, Kessel I 161f. Taf. 74.
[139] Vgl. die Bänderaufteilung des Reliefhintergrundes auf dem Untersatz aus der Tomba Bernardini, Praeneste, Herrmann, Kessel I 161f. Taf. 75.
[140] U. Jantzen, Griechische Greifenkessel (1955) 45; Herrmann, Kessel I 185.
[141] Vgl. den Stabdreifuß aus La Garenne, R. Joffroy, MonPiot 51, 1960, 17ff. Abb. 14. Zu weiteren Stabdreifüßen s. Herrmann, Kessel II 172ff. mit weiterer Literatur. Nachtrag zu den olympischen Exemplaren bei W. Gauer, Die Bronzegefäße von Olympia I, OF XX (1991) 130f.235f. S92-97 Taf. 70-72.
[142] Vgl. einige attisch schwarzfigurige Dinosuntersätze: Paris, Louvre E 874, J. Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen (1977) 19 Abb. 11; Beazley, ABV 8,1. – London BM 1971.11-1.1., Boardman a.O. Abb. 24; Beazley, Paralipomena 19,16bis.
[143] Besonders flach: *19.39*.
[144] Am deutlichsten grau im Triklinium der Fannius Synistor-Villa (*36*). Farbe mir unbekannt oder unklar: *19.23-25.30-32.34.37. 41.43*.
[145] Ebenso E. von Mercklin, AM 51, 1926, 114.
[146] Ebenso Mercklin a.O. 114. Ein Band weist auch die Darstellung auf dem Krater (*15*) auf.
[147] s. Anm. 98.

(*14*) an. Mit der Form der letzten Gruppe (*15.26-28.38*) (*Abb.12-14*) läßt sich der späthellenistische Greifenkessel von Mahdia verbinden[148].
Unabhängig von der Form fällt die Höhe und Breite des Halses sehr unterschiedlich aus. In den meisten Darstellungen geht der Gefäßkörper ohne Unterbrechung in den Deckel über. Dagegen ist der Hals in den detaillierteren Darstellungen zumeist deutlich abgesetzt[149]. Dabei ist er häufig für einen Kessel erstaunlich schmal. Bemerkenswert ist der langgezogene Hals an den Greifenkesseln in der Casa dei Cervi (*44*) (*Abb. 15.16*) und in der Casa della Fontana piccola (*40*).
Die Greifenkessel sind in einigen älteren, detaillierten Darstellungen kanneliert (*15.16.26.28.35.46*) (*Abb. 10.12.14*). Das schönste Beispiel ist der Kessel des Berliner Reliefs (*28*) (*Abb. 14*). Der ungewöhnlich kannelierte Greifenkessel in der Fannius Synistor-Villa (*37*), der nur durch eine Zeichnung bekannt ist, erklärt sich wohl aus der Tatsache, daß Sambon den Kessel für einen Korb hielt[150].
Auch der konische Deckel[151] wird in einigen Darstellungen (*16.26.28*) (*Abb. 10.12.14*) kanneliert und kann zudem einen Perlrand (*28.35*) (*Abb. 14*) aufweisen[152]. Der Deckelknauf ist verschiedenartig profiliert. In einigen qualitätvollen Darstellungen ist er sehr schmal und mit mehreren Profilierungen versehen (*16.17.29.35.46*)[153] (*Abb. 10*). Häufig weist er eine knospenartige (*14.15.18.20.25.31.36*) oder rosettenartige Form (*28.39*) (*Abb. 14*) auf. Daneben kann der Knauf auch rund (*19.26.27.32.38.40.44*)[154] (*Abb. 12.13.15.16*) oder breit und ungegliedert (*21. 34.45*) (*Abb. 17*) sein. Einmal ist ein Greifenkopf als Griff angebracht (*22*). Der kleine konische Fuß des Kessels kann verschieden hoch und ebenfalls profiliert sein. Besonders extrem ist die Ausprägung in der Casa dei Cervi (*44*) (*Abb. 15.16*). Einige Darstellungen zeigen Standringe (*14.15.18*) oder keinen eindeutigen Fuß (*21.29.30*). Teilweise steht der Greifenkessel zusätzlich auf einer kleinen eckigen (*23.28.46*) (*Abb. 11.14*) oder abgeschrägten Basis (*38*).
An den Kesseln sind in der Regel zwei Greifenprotomen angebracht[155]. In den beiden schönsten Darstellungen (*35.46*) sind drei gezeigt. Während sonst der adlerartige Greifentyp dominiert, zeigen die Greifen auf den Kantharoi (*26.27*) (*Abb. 12.13*) eine stärkere Behaarung und mehr löwenartige Züge. Die Greifen sind zumeist anhand der spitzen Ohren[156] und des gekrümmten Schnabels, der nur selten geöffnet ist (*20.38.40.44*) (*Abb. 15.16*), zu identifizieren[157]. Der Hals verläuft in der Regel recht lang und schmal und ist in einigen der detaillierteren Darstellungen (*14-16.28.35*) (*Abb. 10.14*) mit einem Kamm versehen. Für die Ringe um einige Greifenhälse (*17.20.24.37.38.46*) gibt es bisher keine Erklärung. Ein weiteres merkwürdiges Detail ist das Gestell am Greifenkessel in der Casa del Centenario (*39*).

VII

Wie die Betrachtung gezeigt hat, ist die Überlieferung zum Greifenkessel in den Schriftquellen bemerkenswert. Lediglich in einer einzigen Stelle bei Herodot wird er erwähnt. Zudem wird daraus deutlich, daß Herodot mit dieser Kesselart bereits nicht mehr vertraut war. Die Bezeichnung "Krater Argolikos" bezieht sich nicht auf den Greifenkessel, sondern auf die Kesselform und meint sehr wahrscheinlich einen Dinos. Folglich kennen wir die antike Bezeichnung für den Greifenkessel nicht. Ähnlich wie der Dreifuß wird der Greifenkessel im 8. und 7. Jh. als Siegespreis und als Weihgeschenk gezeigt. Auffällig ist, daß dabei teilweise die Komposition von entsprechenden Dreifußdarstellungen beeinflußt zu sein scheint. Während Greifenkessel eindeutig als Weihgeschenk dienten, ist die Verwendung als Siegespreis unsicher. Die weitaus meisten Darstellungen zeigen jedoch Greifenkessel mit Tieren. Dabei wird deutlich, daß die Greifenkessel auch als unheimliche lebende Wesen empfunden wurden. Hier zeigt sich am eindrücklichsten die differierende Bewertung der Greifenkessel im Vergleich zum Dreifuß.
Nach einem auffälligen Bruch im 5. und 4. Jh. leben die Darstellungen von Greifenkesseln in hellenistischer Zeit wieder auf. Besonders gern wird der Kessel dann von den Römern gezeigt. Dabei wird der Greifenkessel weiterhin in erster Linie als Weihgeschenk dargestellt. Neu hinzu treten Darstellungen, in denen er als Grabbekrönung fungiert. In allen Fällen wird der Greifenkessel auf eine Säule, eine

[148] s. Anm. 98.
[149] Mit deutlichem Hals: *15.18.26-28.30.35-38.40.44.46* (*Abb. 12-16*).
[150] A. Sambon, Les fresques de Boscoreale (1903) 21.
[151] In Nr. *37* fehlt der Deckel.
[152] Bei Riz, Bronzegefäße wird dies im Katalog häufig beschrieben, ist jedoch nach ihren Abbildungen nur schwer nachzuvollziehen.
[153] Vgl. die Deckel des Greifenkessels aus Mahdia, s. Anm. 98, und des Volutenkessels in Neapel, s. Anm. 105, mit der Darstellung in der Mysterienvilla (*35*).
[154] Möglicherweise auch auf Nr. *23*, wo die Darstellung leider abgeschnitten ist (*Abb. 11*).
[155] Riz, Bronzegefäße 96ff. beschreibt häufig Attaschen als Ansätze der Protomen. Dies ist aber aus technischen Gründen kaum denkbar und anhand der Abbildung nicht nachzuvollziehen.
[156] Auf dem Relief in Rom (*18*) fehlen die Ohren. Auf dem Bild in der Casa dei Quattro Stili (*20*) sind sie nicht sehr deutlich.
[157] Auf einer Darstellung in der Fannius Synistor-Villa (*36*) sind die Köpfe teilweise von einer Girlande verdeckt. K. Schefold, RM 72, 1965, 120, beschreibt sie jedoch als Greifenköpfe.

Mauer oder ein anderes Architekturglied gestellt. Die Form der Greifenkessel und ihrer Untersätze wird in den frühen Darstellungen sehr stark stilisiert wiedergegeben. Im Laufe der archaischen Zeit wird die Wiedergabe zunehmend realistischer. Lediglich die jüngste archaische Darstellung zeigt wiederum einen verfremdeten Untersatz, der entfernt an attische Dinosuntersätze erinnert. Als Untersätze werden die konischen deutlich bevorzugt, während der Stabdreifuß nur einmal gezeigt wird.
In den hellenistischen Darstellungen wird der Greifenkessel an zeitgenössische Kesselformen angeglichen. Diese Formen laufen bis in die römische Zeit weiter, wobei die Kessel immer flacher werden und an Volumen verlieren. Statt eines Untersatzes ist der Greifenkessel nun mit einem kleinen Fuß versehen und zusätzlich mit einem konischen Deckel abgedeckt.
Wie deutlich wurde, hat der Greifenkessel einen beträchtlichen Bedeutungswandel durchlaufen. In der spätgeometrischen und früharchaischen Zeit war er ein bedeutendes Weihgeschenk. Die Darstellungen bleiben in dieser Hinsicht etwas schemenhaft. Dafür wird darin umso eindrücklicher die Sonderrolle innerhalb der griechischen Kesselarten, die sich durch unheimliche Fremdheit äußert, herausgestellt. Nach dem Hiatus in der Überlieferung ist der Greifenkessel dann ein Kessel wie jeder andere und ist folglich in den Darstellungen als eine Art Schmuckelement beliebig einsetzbar.

LISTE DER DARSTELLUNGEN

Greifenkessel und Dreifuß:
1. Mittelprotokorinthischer Aryballos (*Abb. 1,a.b*), um 700, BERLIN, Antikensammlung V.I.3409, aus der Umgebung von Korinth, K. Friis Johansen, Les vases sicyoniens (1923) 17.147 Taf. 5,6; H. Payne, Protokorinthische Vasenmalerei (1933) 16.21 Taf. 9, 3.4; Herrmann, Kessel I 2 Nr. 5 Abb. 3 183 Anm. 6 184 Anm. 8; Amyx, CVP 18 Nr. 1 Taf. 2,3.
2. Reliefiertes Tontäfelchen, 6. Jh., BARI 3224, aus Tarent, Herrmann, Kessel I 3 Anm. 4 183 Anm. 6; R. Rossi in: Il museo archeologico di Bari I (1983) 102 Taf. 55,1.

Greifenkessel und Pferde:
3. Böotisch geometrischer Kantharos, um 700, MÜNCHEN, Antikensammlungen 2235, aus Böotien, CVA München (6) Taf. 266; A.Ruckert, Frühe Keramik Böotiens, AntK 10. Beiheft (1976) 36f.44.45. 47.103 Ka4 Taf.26,2.6.

Greifenkessel als Siegespreis:
4. Fragmentierter attisch geometrischer Fußkessel, SG IIb (Ende des 8. Jhs.), ATHEN, Nationalmuseum 810, von der Piräus-Straße, E. Pernice, AM 17, 1892, 205ff. Abb. 1.3.5.6. 8.9.13.14 Taf. 10; R. Hampe, Ein frühattischer Grabfund (1960) 51ff. Abb. 33-38; Herrmann, Kessel I 2 Nr. 1 Abb. 1 183 Anm. 7; J.N. Coldstream, Greek Geometric Pottery (1968) 60ff. Nr. 39; T. Rombos, The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery (1988) 211.213. 341.345. 356.464f. Nr. 215 Taf. 40.
5. Scherbe von attisch geometrischem Fußkessel, SG IIb (Ende des 8. Jhs.), ATHEN, Nationalmuseum, von der Piräus-Straße, E. Pernice, AM 17, 1892, 206f.217f.225ff. Abb. 10-12; R. Hampe, Ein frühattischer Grabfund (1960) 51ff. Abb. 39; Herrmann, Kessel I 2 Nr. 2 Abb. 2 183 Anm. 7; J.N. Coldstream, Greek Geometric Pottery (1968) 60ff. Nr. 40; T. Rombos, The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery (1988) 209.341.356.467 Nr. 221 Taf. 39b.

Aufreihung von Greifenkesseln:
6. Frühattischer Krater (*Abb. 2*), 2.Viertel des 7. Jhs., BERLIN, Antikensammlung A 30 (Kriegsverlust), aus Ägina, CVA Berlin, Antiquarium (1) Taf. 16,3.
7. Frühattischer Untersatz (*Abb. 3*), um die Mitte des 7. Jhs., BERLIN, Antikensammlung A 41 (Kriegsverlust), aus Ägina, CVA Berlin, Antiquarium (1) Taf. 30; Herrmann, Kessel I 184 Anm. 11; S. Morris, The Black and White Style (1984) 46ff.122 Nr. 10 Taf. 8.

Greifenkessel und Vögel:
8. Gemme (*Abb. 4*), 1. Hälfte des 7. Jhs., MÜNCHEN, Staatliche Münzsammlung A 1297, "aus Paros", E. Brandt, Antike Gemmen in deutschen Sammlungen I1. München (1968) 34f. Nr. 116 Taf. 14; A. Dierichs, Das Bild des Greifen in der frühgriechischen Flächenkunst (1981) 236 Gl6 240 Abb. 127.

Greifenkessel und Tiere:
9. Goldband (*Abb. 5*), um 700, ATHEN, Nationalmuseum 12153, aus Eretria, W. Reichel, Griechisches Goldrelief (1942) 34 Anm. 37 Taf. 7,28; D. Ohly, Griechische Goldbleche (1953) 51f. E4 Abb. 26 Taf. 14,3.4; Herrmann, Kessel I 2 Nr. 3 183 Anm. 7.
10. Fragmentierte frühprotokorinthische Platschkanne, um 700, NEW YORK, Metropolitan Museum 23.160.18, R. Hampe, Ein frühattischer Grabfund (1960) 55f. Abb. 40-42; Herrmann, Kessel I 2 Nr. 4 Abb. 4 184 Anm. 8; R. Hampe-E. Simon, Tausend Jahre frühgriechische Kunst (1980) 167 Taf. 248.
11. Mittelprotokorinthischer Krateriskos (*Abb. 6*), Anfang des 7. Jhs., SAMOS, aus dem Heraion, H. Walter, AM 74, 1959, 57ff. Beil. 99-101; 114,1; Herrmann, Kessel I 2 Nr. 6 149f. Abb. 25 184 Anm. 8; Fittschen, Sagendarstellungen 77 L9; S. 84ff.96 R18; S. 103ff.130 Anm. 652; Amyx, CVP 620; H. Walter, Das griechische Heiligtum dargestellt am Heraion von Samos (1990) 109 Abb. 122.
12. Frühattische Kotyle (*Abb. 7*), kurz vor Mitte des 7. Jhs., ATHEN, Kerameikos 134, K. Kübler, Kerameikos 6,2 (1970) 162.298f.444f. Nr. 33 Taf. 25.26; Herrmann, Kessel I 2 Nr. 7.
13. Archaisches Dreifußbein (sog. Greifenkesselblech) (*Abb. 8*), 650-640, OLYMPIA o.Nr., R. Hampe-U. Jantzen in: 1. Olympiabericht (1937) 71.85 Taf. 17; Herrmann, Kessel I 2 Nr. 9 184 Anm. 8; R. Hampe-E. Simon, Tausend Jahre frühgriechische Kunst (1980) 110 Taf. 159.

Greifenkessel auf Säule als Grabmal:
14. Fragmentiertes hellenistisches Relief, MYKONOS, E. von Mercklin, AM 51, 1926, 98ff. Beilage 1,1.

15. Reliefierter Marmorkrater, Ende des 3. Viertels des 1. Jhs. v. Chr., TURIN, Castello Ducale Aglie 2118, aus Tusculum, D. Grassinger, Römische Marmorkratere (1991) 215ff. Nr. 58 Abb. 156-161. 215.

Greifenkessel auf Säule im Heiligtum:
16. Fragmentierte Gemme (Sarder) (*Abb. 10*), italisch hellenisierend, 2. Jh. v. Chr., MÜNCHEN, Staatliche Münzsammlung A.1721, E. Brandt, Antike Gemmen in deutschen Sammlungen I2. München (1970) 53 Nr. 862 Taf. 99.
17. Wandbild, 2. Stil, ROM, Casa di Livia, sala dei paesaggi, G.E. Rizzo, Le pitture della Casa di Livia, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia 3,3 (1936) 60 Abb. 42 Taf. 11; P.H. von Blanckenhagen-C. Alexander, The Augustan Villa at Boscotrecase (1990) 16.17 Nr. 4b Taf. 52.
18. Fragment von dekorativem Relief, augusteisch, ROM, Kapitolinisches Museum 1426, aus dem Auditorium des Maecenas, D.Mustilli, Il Museo Mussolini (1939) 106 Nr. 7 Taf. 61,244; B. Hundsalz, Das dionysische Schmuckrelief (1987) 76.207 K110.
19. Wandbild, 3. Stil, POMPEJI, Casa di C. Vibius Italus (VII 2,18), cubiculum (i), Nordwand, Riz, Bronzegefäße 100 Nr. 209 Taf. 57,2 mit Lit.; Pompei. Pitture e mosaici VI (1996) 599 Abb. 19 (Sampaolo).
20. Wandbild, 3. Stil, POMPEJI, Casa dei Quattro Stili (I 8,17), tablinum (9), Südwand, Pompei 1748-1980. I tempi della documentazione (1981) 152 Nr. 10A4 mit Abb. (Bragantini-de Vos-Parise); Riz, Bronzegefäße 98 Nr. 202 Taf. 56,1 mit Lit.
21. Wandbild, 4. Stil, NEAPEL, Nationalmuseum 9010, aus Pompeji, C.L. Ragghianti, Pittori di Pompei (1963) Abb. auf S. 151; Riz, Bronzegefäße 99 Nr. 206 Taf. 56,5 mit Lit.
22. Wandbild, 4. Stil, NEAPEL, Nationalmuseum 9714, aus Herkulaneum, S. Grobel Miller, Hesperia 41, 1971, 350 Taf. 70b; Riz, Bronzegefäße 99 Nr. 205 Taf. 56,4 mit Lit.
23. Wandmalerei (*Abb. 11*), 4. Stil, NEAPEL, Nationalmuseum 8534, unpubliziert.
Ebenso, wahrscheinlich Greifenkessel:
24. Wandbild, 3. Stil, POMPEJI, Casa del Centenario (IX 8,3.6), Riz, Bronzegefäße 98 Nr. 201 Taf. 55,5.
25. Wandbild, 3. Stil, POMPEJI, Haus VII 3,25, oecus (i), Nordwand, K. Schefold, AM 71, 1956, 223 Beilage 124; ders., RM 72, 1965, 116.117 Taf. 47,2; P.H. von Blanckenhagen - C. Alexander, The Augustan Villa at Boscotrecase (1990) 13.26 Taf. 61,2; Pompei. Pitture e mosaici VI (1996) 901 Abb. 1 (Sampaolo).

Greifenkessel als Akroter im Heiligtum:
26. Silberkantharos (*Abb. 12*), spätrepublikanisch bzw. claudisch-neronisch, NEAPEL, Nationalmuseum 25376, aus Pompeji, Casa dell'argenteria (VI 7,20), F. Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei VI (1854-1896) Taf. 9 (343); G. Pesce, Il Museo Nazionale di Napoli (1932) 14 Abb. 17; E. Künzl, BJb 69, 1969, 349 Abb. 21; L. Pirzio Biroli Stefanelli, L'argento dei Romani (1991) 257 Nr. 29 Abb. 35.
27. Silberkantharos (*Abb. 13*), spätrepublikanisch bzw. claudisch-neronisch, NEAPEL, Nationalmuseum 25377, aus Pompeji, Casa dell'argenteria (VI 7,20), F. Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei VI (1854-1896) Taf. 9 (343); G. Pesce, Il Museo Nazionale di Napoli (1932) 14 Abb. 18; L. Pirzio Biroli Stefanelli, L'argento dei Romani (1991) 257 Nr. 30 Abb. 36.
28. Fragment von dekorativem Relief (*Abb. 14*), augusteisch/tiberisch, BERLIN, Antikensammlung SK 956, T. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder (1889-94) Taf. 68,2; B. Hundsalz, Das dionysische Schmuckrelief (1987) 76.213 K118 mit Abb.
29. Mosaik-Emblema, Anfang des 1. Jhs. n. Chr., NEAPEL, Nationalmuseum 124545, aus der Villa des T. Siminius Stephanus, K. Gaiser, Das Philosophenmosaik in Neapel (1980).
30. Mosaik-Emblema (stark restauriert), möglicherweise 2. Jh. n. Chr., ROM, Villa Albani, aus Sarsina, K. Gaiser, Das Philosophenmosaik in Neapel (1980) 13f. Taf. 3; Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke IV (1994) 456ff. Nr. 545 Taf. 273 (M. de Vos).
Ebenso, wahrscheinlich Greifenkessel:
31. = Nr. *25*.
32. Wandbild, 3. Stil, POMPEJI, Haus V 2,10, cubiculum (q), Westwand, W.J.T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963) 84 Taf. 19, 71; Pompei. Pitture e mosaici III (1991) 844 Abb. 24 (Sampaolo).
Ebenso, möglicherweise Greifenkessel:
33. Wandbild, 2. Stil, 36-28 v. Chr., ROM, Haus des Augustus, Raum (5), Ost-, West- und Südwand, G. Carettoni, Das Haus des Augustus auf dem Palatin (1983) 23ff. Farbtaf. C.F.G Taf. 6.7.
34. Bild auf Marmorplatte, 3. Stil, ROM, Thermenmuseum, aus Columbarium der Villa Pamphili, G. Bendinelli, Le pitture del columbario di Villa Pamphili, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III5 (1941) 14 Nr. X Taf. 7,3; W.J.T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963) 56 Taf. 15,47.

Greifenkessel als Akroter in Architekturwand:
35. Wandmalerei, 2. Stil, POMPEJI, Villa dei Misteri, cubiculum (16), Alkoven B, J. Engemann, Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, RM 12. Ergänzungsheft (1967) 68ff. Taf. 20-22; T. Kraus, Pompeji und Herculaneum (1973) 210 Taf. 294; Riz, Bronzegefäße 96 Nr. 195 Taf. 55,1 mit Lit.
36. Wandmalerei, 2. Stil, MARIEMONT B.96, aus Boscoreale, Villa des Publius Fannius Synistor, triclinium (G), Südwand, K. Schefold, RM 72, 1965, 120 Taf. 47,1; J. Engemann, Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, RM 12. Ergänzungsheft (1967) 120 Abb. 11 Taf. 33,2; Riz, Bronzegefäße 97f. Nr. 199 mit Lit.; V.J. Bruno, The Mariemont Fragments from Boscoreale in Color in: Functional and Spatial Analysis of Wall Painting, BABesch Suppl. 3 (1993) 223 Taf. 5.
37. Wandmalerei, 2. Stil, BOSCOREALE, Villa des Publius Fannius Synistor, Raum (O), A. Sambon, Les fresques de Boscoreale (1903) 21 mit Vignette; Riz, Bronzegefäße 97 Nr. 196 Taf. 55,2 mit Lit.
38. Wandmalerei, 4. Stil, POMPEJI, Haus der Vettier (VI 15,1), oecus (e), alle Wände, Frieszone, K. Schefold, Vergessenes Pompeji (1962) 125 Taf. 86; T. Kraus, Pompeji und Herculaneum (1973) 210 Taf. 301; Riz,

Bronzegefäße 97 Nr. 197 Taf. 55,3 mit Lit.; Pompei. Pitture e mosaici V (1994) 488 Abb. 30.31 (Sampaolo).
39. Wandmalerei, 4. Stil, POMPEJI, Casa del Centenario (IX 8,3.6), Raum (42), Nordwand, K. Schefold, Vergessenes Pompeji (1962) 133 Taf. 125; Riz, Bronzegefäße 100 Nr. 210 Taf. 57,3 mit Lit.
40. Wandmalerei, 4. Stil, POMPEJI, Casa della Fontana piccola (VI 8,23), ala (7), Nordwand, Pompei. Pitture e mosaici IV (1993) 628ff. Abb. 13.15.16 (Fröhlich); T. Fröhlich, Casa della Fontana piccola, Häuser in Pompeji VIII (1996) 27 Taf. 139-141.

Ebenso, wahrscheinlich Greifenkessel:
41. Wandmalerei, 2. Stil, BOSCOREALE, Villa des Publius Fannius Synistor, triclinium (N), Westwand, J. Engemann, Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, RM 12. Ergänzungsheft (1967) 107 Abb. 10 mit Lit.
42. Wandmalerei, 3. Stil, POMPEJI, Villa Imperiale, Raum (A), Rückwand, W. Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros (1987) 47ff. Taf. 16,68; 21,81.
43. Wandmalerei, 4. Stil, POMPEJI, Casa di Siricus (VII 1,25.47), triclinium (8), Nordwand, F.L. Bastet-M. de Vos, Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano (1979) 101 Taf. 58,106; Pompei. Pitture e mosaici VI (1996) 240 Abb. 25 (Bragantini).

Greifenkessel im Architekturdurchblick:
44. Wandmalerei (*Abb. 15.16*), 4. Stil, HERCULANEUM, Casa dei Cervi (Ins. IV Nr. 21), Hof, Nord-Gang, Ostteil, Südwand, V. Tran Tam Tinh, La Casa dei Cervi à Herculanum (1988) 53f. Abb. 83.
45. Wandmalerei (*Abb. 17*), 4. Stil, POMPEJI, Casa di Sallustio (VI 2,4), cubiculum (34), Süd- und Westwand, Pompei. Pitture e mosaici IV (1993) 140ff. Abb. 90a.94.96 (Sampaolo).

Greifenkessel mit anderen Gefäßen im Architekturdurchblick:
46. Mosaik-Emblema, Ende des 1. Jhs. v. Chr., NEAPEL, Nationalmuseum 9986, aus Pompeji, Casa del Poeta tragico (VI 8,3), tablinum (8), T. Kraus, Pompeji und Herculaneum (1973) 50 Taf. 49; Pompei. Pitture e mosaici IV (1993) 546 Abb. 35 (Narciso).

Der klassische Tempel in Athen: Hephaisteion und Poseidontempel

Jos de Waele

EINLEITUNG

Es ist eine der Grundregeln unseres Faches, daß man, bevor man einen neuen Weg einschlägt, den letzten Forschungsstand sowie die neueste Literatur berücksichtigt und bespricht. Auch wenn man dabei gelegentlich neue Aufsätze übersehen kann, hat man zu zeigen, wo die früheren Studien fehlgehen, bevor man den eigenen Weg geht. Wenn man dagegen auf einer mehr als 40 Jahre alten Theorie weiterbaut, riskiert man, an den neueren Tendenzen in der Forschung völlig vorbei zu publizieren. Ein solches Vorgehen stellt sich sonst als eine Sackgasse heraus, vor allem, wenn man seine These auf Unwahrscheinlichkeiten aufbaut.

DIE THESEN DE ZWARTES

Dem Vorwurf, die neueren Studien ungenügend zu berücksichtigen, setzt R. de Zwarte[1] sich aus, der in einem Aufsatz eine neue Analyse für das Hephaisteion in Athen vorlegt und sich dabei erheblich von der Monographie Kochs[2] leiten läßt. Dabei fällt auf, daß die Ergebnisse der neueren Forschung kaum beachtet worden sind,[3] was ihn vielleicht zu einer nuancierteren Erkenntnis des griechischen Tempels gebracht hätte.
In seiner Studie geht de Zwarte hauptsächlich von drei Thesen aus:

– 1. Im klassischen Athen wären nur zwei Maßeinheiten im Gebrauch gewesen, nämlich der attische Fuß von 32,66 cm und der ionische Fuß von 29,86 cm. Mit einer dritten Maßeinheit, die nach der traditionellen Forschung im ostgriechischen Bereich üblich war, (sind) “die drei Längenmaße *so gut wie sicher genau* (kursiv dW) fixiert”.[4] Seiner These: “Eine Entwurfsanalyse muß mit dem Baumaß des jeweiligen Tempels vorgenommen werden”, kann man nur zustimmen. Das richtige Baumaß ist ja der Schlüssel zum Entwurf. Es paßt aber nur ein Schlüssel, nämlich das vom Architekten zugrundegelegte Fußmaß. Wenn man die Zahl der in Athen verwendeten auf nur zwei Maßeinheiten oder Schlüssel beschränken will, sind manche Entwürfe nicht nachzuvollziehen. Das ist dann auch der Grund, daß die Mehrzahl der griechischen Tempel von den modernen Bauforschern falsch – nämlich mit dem verkehrten Fußmaß - analysiert worden sind.

– 2. Das Baumaß vom Hephaisteion ist nach Vitruvs Vorschriften aus der Stylobatbreite zu berechnen. De Zwarte folgt hier gleichfalls Koch, der das Hephaisteion als einen hexastylen Tempel ansieht, dessen Stylobat nach den Regeln des römischen Architekten in 42 Moduli eingeteilt war. Indem er die Stylobatbreite (13.72 m) durch 42 teilt, glaubt de Zwarte die Maßeinheit oder den vitruschen Modulus wiedergefunden zu haben: 13.72 m: 42 = 0.32,66 m.
Inzwischen sind für das Hephaisteion im ganzen 13 Maßeinheiten vorgeschlagen worden, eine Liste, die ich – vorwiegend nach Bankels Angaben[5] – schon früher aufgestellt habe:

29,5 cm	Riemann (1960)
29,52 cm	Dörpfeld (1882)
30,0 cm	Falus-Mezös (1979)
30,8 cm	Stuart-Revett (1762-1787); Ivanoff (1892)
30,83 cm	Hultsch (1880)
31,3 cm	Theuer (1918)
32,3 cm	Riemann (1935) für den Grundriß
32,5 cm	Koch (1955), Gruben (1975)
32,515 cm	Bankel (1983)
32,6 cm	Dinsmoor (1941)
32,8 cm	Riemann (1935) für den Aufriß, Coulton (1974)
32,83 cm	Knell (1979)

De Zwarte kommt damit sehr dicht an das Fußmaß von Dinsmoor heran, aber es stellt sich die Frage, ob dieses Fußmaß tatsächlich das vom Architekten zugrundegelegte ist. Ich werde in diesem Aufsatz darlegen, daß keine dieser Maßeinheiten zutrifft, sondern daß man aus dem Bau selbst das Fußmaß

[1] De Zwarte 1996, 95-101.
[2] Koch 1955.
[3] Gruben 1986, 206-212 (Gruben 1976, 199-204) Knell; 1973, 94-114; Knell 1979, 57-64; Knell 1980, 58-61, Lit. 288; de Waele 1984; de Waele 1985, 87-102; de Waele 1992, 161-167; de Waele 1993; de Waele 1994.
[4] De Zwarte 1996, 95: “Unsere (...) Untersuchung hat gezeigt, daß im klassischen Athen, neben dem attischen Fuß von 32,66 cm, auch das ionische Fußmaß von 29,86 cm, nämlich am Parthenon, verwendet wurde”; er verweist dabei zurück auf de Zwarte 1994.
[5] Bankel 1983, 73.

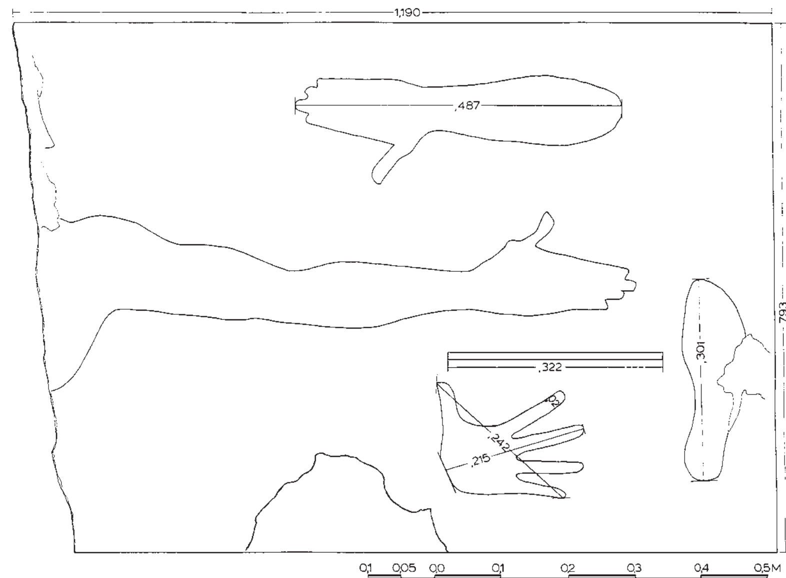


Abb. 1. Das metrologische Relief aus Salamis; Zeichnung von T. Tanoulas (nach: Dekoulakou-Sideris 1990, 447).

von 0.32,25 m[6] herleiten kann; dieses Fußmaß erscheint auch auf dem metrologischen Relief von Salamis (Abb. 1), wodurch es zusätzlich belegt ist.

– **3. Das Hephaisteion ist ein Hekatompedos (= 100 Fuß) und zwar in der unteren (Marmor)-Stufe**, wo seit Penrose und Cockerell das gleiche Verhältnis (4 : 9) wie im Parthenon angenommen wurde. Es werden dann – so de Zwarte – die Metermaße durch das Fußmaß 0.32,66 m geteilt, wobei der antike Architekt einen "Modulus von 1¾′" zugrundegelegt hätte. So kommt er zum Schluß: "Es hat sich also gezeigt, daß der Architekt die genaue Proportion 1 : 2¼ Vorrang vor ganzen Füßen in der Unterstufe 4 : 9 = 44¼: 99⁹⁄₁₆ gegeben hat".[7]

DIE EINWÄNDE GEGEN DE ZWARTE

Gegen die von de Zwarte vorgeschlagenen Methode ist folgendes einzuwenden:

– **1. Es hat im alten Hellas, insbesondere in Athen, keine beschränkte Anzahl von Fußmaßen gegeben**. Dies dennoch zu behaupten, ist seit mehr als ein Jahrhundert ein methodischer Grundfehler der modernen Bauforschung. Dieser Ausgangspunkt ist unhaltbar, seitdem das metrologische Relief von Salamis bekannt wurde.[8] Auf ihm erscheinen zwei Maßeinheiten, die von den modernen Bauforschern bis jetzt nicht akzeptiert werden: der Fuß von 30.1 cm (fast die gleiche Maßeinheit, die bei den Propyläen[9] die Lösung ergibt), und der '*kanon*' oder 'die Regel' von 32.2 cm; letzterer ist zufällig das Baumaß, das im Hephaisteion die Entschlüsselung des Baus nach einer Faustregel ermöglicht. Dieser Fund des salaminischen Reliefs ist daher von größter Bedeutung, weil er das Bestehen von mehr als bis jetzt angenommenen Maßeinheiten belegt. Der Ausgangspunkt von drei Fußmaßen ist somit falsifizierbar, und man kann folglich das Bestehen von anderen als den ausschließlich drei 'kanonischen' Maßeinheiten nicht länger einfach weiter negieren, sondern man hat in jedem Bau aufgrund der isodomen Quader, die 'Fugenkonkordanz' (s. unten) die Maßeinheit zu berechnen. Es ist dies die fundamentale These, die eine neue Sicht auf die griechische Architektur gewährt.

Die Annahme einer beschränkten Zahl von drei Maßeinheiten an sich ist schon eine Voraussetzung, der andere grundlegenden Fragen vorangehen sollten: Hat es – genau wie im Mittelalter und in der Neuzeit – in ein und derselben Stadt nicht mehr als zwei Maßeinheiten nebeneinander gegeben, und

[6] De Waele 1984, 1985, 1992, 1993, 1994.
[7] De Zwarte 1996, 95.
[8] I. Dekoulakou-Sideris, A metrological Relief from Salamis, AJA 94 (1990) 445-451.
[9] De Waele 1990.

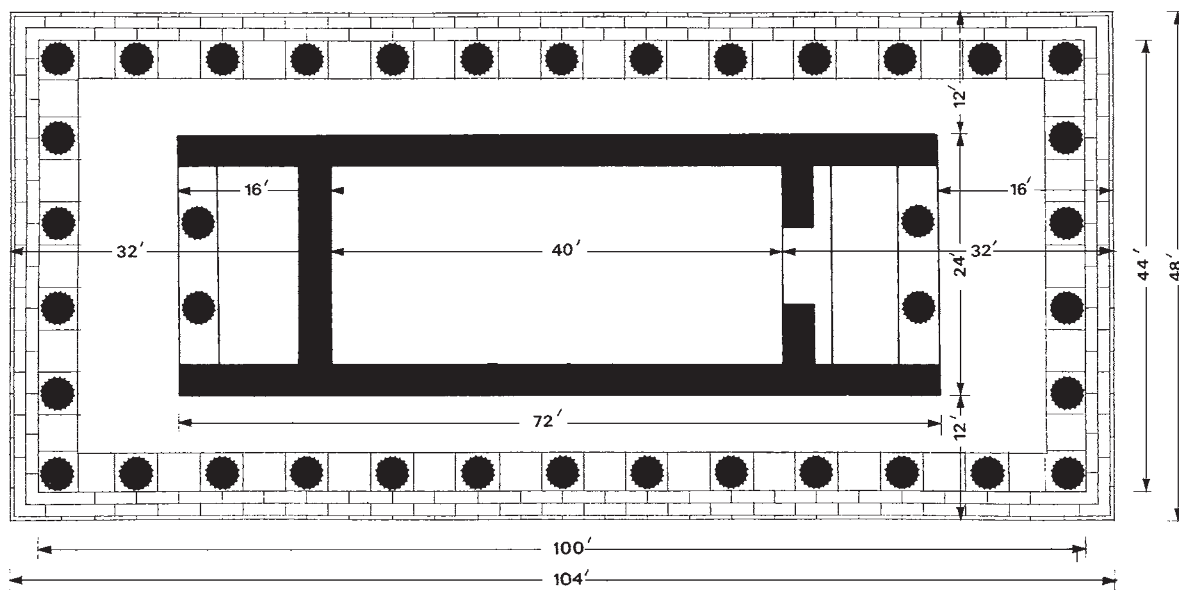


Abb. 2. Grundriß des ‘idealen’ klassischen Tempels.

hat man nicht sogar in jedem Bau sein eigenes Fußmaß anzunehmen, das durch eine Vielzahl von Abmessungen zu ermitteln ist? Das System des antiken Architekten muß – Ausnahmen zugelassen – sehr einfach gewesen sein. Es ist gerade dieser Ausgangspunkt der beschränkten Anzahl von Fußmaßen, die das Wesen der griechischen Architektur bis jetzt so sehr verschleiert hat, daß man sagen kann, daß der griechische Tempel bis jetzt nicht verstanden ist. Es ist angebracht zu fragen, welches Ziel man beim Studium der antiken Bauten anstrebt. Man vermißt die Bauten im für uns üblichen System in Metern und Zentimetern, ein Maßsystem, das bekanntlich erst seit der Französchen Revolution die verwirrende Menge von Fußmaßen im prä-industriellen Europa ersetzt hat. Wenn ein Bau von den modernen Bauforschern einmal in Metern und Zentimetern aufgenommen worden ist, dann sollen diese in die Abmessungen im vom Architekten verwendeten Fuß umgerechnet werden, damit man die antiken Maße bekommt. Man kann jedes Metermaß in jedes Fuß- und Zollmaß umrechnen – z.B. in alle 12, für das Hephaisteion von verschiedenen Forschern angenommene Maßeinheiten –, aber nur eine Maßeinheit ist die vom Architekten verwendete! Mit dieser aber muß man umrechnen, um die modernen Metermaße in die antiken Maße zu ‘übersetzen’ und um die Abmessungen des antiken Architekten wiederzufinden. Erst wenn man das System der antiken Maße hat, kann man versuchen, Faustregeln und Bauplan des antiken Architekten zu rekonstruieren.

Eine solche Denkweise wäre in der Bauforschung, die sich mit dem Mittelalter und der Neuzeit beschäftigt, selbstverständlich, weil jeder davon überzeugt ist, daß es in diesen Zeiten viele mögliche Fußmaßeinheiten gegeben hat, welche manchmal an irgendeiner zentralen Stelle im Bau vermerkt wurden. Dort konnte jeder Bauarbeiter den genauen Wert abgreifen.

– 2. Wenn man die Faustregeln des späten Vitruvs, der auf hellenistische Modelle zurückgeht, auf die klassische Zeit anwenden will, **soll man sich doch zuerst klarmachen, wie die von Vitruv vorgeschriebene Stylobatbreite von 42 moduli entstanden ist**. Diese Stylobatbreite eines Hexastylos ist nach der folgenden Formel berechnet:

Achsbreite: 5 Joche zu 8′ =	40′
2 × ½ Dm der Säule[10] =	2′ +
Stylobatbreite	42′.

Zwischen dem Hephaisteion und dem Hexastylos (= Sechssäuler) des Vitruv liegen 5 Jahrhunderte, in denen der Säulendurchmesser schlanker geworden ist. Mit einem Säulendurchmesser von 1.03,6 m auf einer Eckplinthe von 4′ – oder vielmehr mit zweimal

[10] Ich bin mir bewußt, daß der Abstand von der Ecksäulenmitte bis zum Außenstylobatrand mehr betragen kann – meistens um ¼ –, aber als Faustregel wird wohl der Säulendurchmesser gegolten haben.

der halben Eckplinthe von 4′ – wäre der unkontrahierte Stylobat beim Hephaisteion:

Achsbreite: 5 Joche zu 8′ =	40′
2 × ½ Eckplinthe =	4′ +
Stylobatbreite	44′.

Mit einer Eckkontraktion von 2 × ¾′ = 1½′, bekäme der Stylobat eines solchen Tempels eine Breite von (44′ – 1½′ =) 42½′.[11] Wir werden sehen, daß man mit diesem Wert (13.72 m: 42½′ = 0.3225 m) für das Hephaisteion in das Fußmaß des Architekten zurückgelangen kann.

– 3. Das Hephaisteion ist zwar **ein Hekatompedos**, aber nicht in der unteren Marmorstufe (Koch), sondern **im Stylobat**, wie unten mit der wahrscheinlichen Faustregel des antiken Architekten darzustellen ist. Es ist ein falscher Ausgangspunkt, daß ein Hekatompedos immer genau 100′ lang sein soll und daß ein nach Eckkontraktion aus 100′ entstandener Stylobat von 98½′ dagegen kein Hekatompedos gewesen wäre. So strikt wie moderne Rechenmeister sind die Griechen doch nicht gewesen.

Der klassische Tempel (Abb. 2)

Der griechische Tempel der klassischen Zeit ist vielmals aus gleich großen Quadern aufgebaut, so daß eine Fugenkonkordanz auftritt, d.h. daß die Fugen jeder übernächsten Quaderschicht alternierend übereinstimmen, während in der dazwischen liegenden Schicht jede Fuge mit der Mitte des unten- und obenliegenden Blocks zusammenfällt. Wenn nun alle Quader innerhalb eines Baus eine konstante Größe aufzeigen, dann kann man annehmen, daß die Abmessungen der Quader und die Gesamtdimensionen des Tempels vom Architekten in der selben Maßeinheit ausgedrückt worden sind.

In einem klassischen dorischen Tempel von 6 × 13 Säulen wie dem Hephaisteion ist der Stylobat wie ein Schachbrett in Felder eingeteilt: Die Säulenplinthen wechseln mit Interkolumniumsplinthen ab. Infolge der einheitlichen Größe der Plinthen – mit Ausnahme der Eckplinthen, wo die Eckkontraktion schon in den Plinthen durchgeführt wurde – sind die Abmessungen des Stylobates leicht zu berechnen. Dieser besteht aus 11 × 25 Plinthen:

Breite:

6 Säulenplinthen
5 Interkolumniumsplinthen +

11 Plinthen

Länge

13 Säulenplinthen
12 Interkolumniumsplinthen +

25 Plinthen

Ohne die in der dorischen Tempelarchitektur übliche Eckkontraktion wäre der Stylobat (11 × 25 Plinthen) eines Tempels, der aus Standardplinthen zu 4′ besteht:

Breite 11 Plinthen × 4′ = 44′;
Länge 25 Plinthen × 4′ = 100′.

Es liegt auf der Hand, daß dieses rundes Maß von 100′ deshalb vom Architekten gewählt wurde, weil der Bau dadurch ein *hekatompedos* ‘Hundertfußler’ wird.
Wenn der Tempel auf einer Krepis von zwei Stufen mit Auftritten von je 1′ stehen würde, wären die Abmessungen in der unteren Stufe:

44′ (Stylobatbreite) + 4 (Stufen) × 1′ = 48′
100′ (Stylobatlänge) + 4 (Stufen) × 1′= 104′.

Bei diesen Abmessungen (48′ × 104′) wird für die Unterstufe das gleiche Verhältnis wie für die Säulenzahl (6: 13) erreicht, denn:

6 (× 8′): 13 (× 8′) = 48′ : 104′.

Als normierender Faktor für die Peristasis tritt somit das Normaljoch (8′), der Abstand zwischen zwei Säulenachsen (Abb. 3), auf:

½ Säulenplinthe	2′
1 Interkolumniumsplinthe	4′
½ Säulenplinthe	2′ +
Normaljoch	8′

Die Faustregel, mit der die Grundfläche der unteren Krepisstufe einfach zu berechnen war, ist also ‘Säulenzahl mal Normaljoch’:

Breite 6 × 8′ = 48′
Länge 13 × 8′ = 104′.[12]

Unter dieser Unterstufe ragte also die Euthynterie meistens an beiden Seiten um ¼′ aus.
So war der Tempel in der Euthynterie:

48½′ : 104½′.

[11] Wie schon beim spätarchaischen Aphaiatempel von Aegina; de Waele 1997 (im Druck).
[12] Natürlich konnte er schon von vornherein die Eckkontraktion durchberechnen. Wollte er z.B. die Eckjoche an beiden Seiten mit ¾ verringern, dann würden die Abmessungen in den Fundamenten betragen:
Br. 48½′ – 1½′ = 47′;
L. 104½′ – 1½′ = 103′.

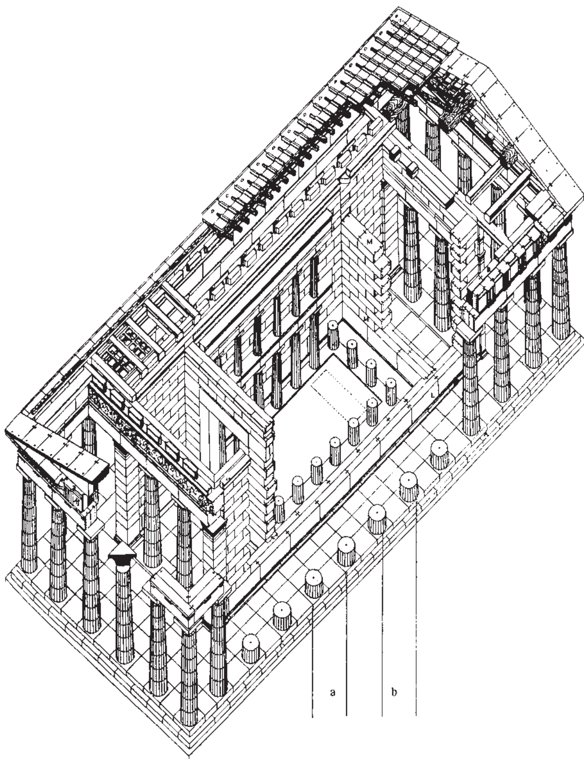


Abb. 3. Isometrischer Ansicht vom Hephaisteion (nach Plommer 1950). Die Jochgröße eines klassischen Tempels stimmt mit der Größe von 2 Plinthen (a) oder $\frac{1}{2} + 1 + \frac{1}{2}$ Plinthe (b) überein.

Mit diesem Grundregel konnte der Architekt leicht die Grundfläche des Tempels festlegen. Er konnte auch die Eckkontraktion schon von vornherein bis in den Stereobat hinein durchberechnen, z.B. bei $1\frac{1}{2}'$ (an beiden Ecken $\frac{3}{4}'$):

Breite: $48\frac{1}{2}' - 1\frac{1}{2}' = 47'$
Länge: $104\frac{1}{2}' - 1\frac{1}{2}' = 103'$.

Dagegen konnte er auch die 4 Auftritte der Krepis verbreitern zu je $1\frac{1}{4}'$, oder den Vorsprung der Euthynterie vergrößern, so daß die Abmessungen der Grundfläche betrugen:

Breite:
Stylobat (44′) + Krepis ($4 \times 1\frac{1}{4}'$) + Euthynterie ($2 \times \frac{1}{4}'$) minus Eckkontraktion ($1\frac{1}{2}'$) = 48′
Länge:
Stylobat (100′) + Krepis ($4 \times 1\frac{1}{4}'$) + Euthynterie ($2 \times \frac{1}{4}'$) minus Eckkontraktion ($1\frac{1}{2}'$) = 104′.

Die weiteren Verhältnisse im griechischen Tempel werden im Naos widerspiegelt. Wenn dieser in der Breite ‘gebunden’ ist, d.h. wenn die Fluchtlinien der Außenseiten der Längswände mit den Achsen der zweiten und der fünften Säule der Schmalseite zusammenfallen, dann hat der Naos eine Außenweite von 3 Joch × 8′ = 24′. In der Länge ist der Naos, wenn er symmetrisch auf dem Stylobat geplant wurde, 9 Joch × 8′ = 72′. Die Eckkontraktion hat jedoch hier öfters die Längenmaße beeinflußt, indem sie gleichsam eingekürzt wurden.

Das Hephaisteion in Athen (Abb. 4)

Das Hephaisteion ist schon immer als ein ‘klassischer’ Tempel betrachtet worden. Es sind – wie wir oben sahen – für diesen Bau eine große Anzahl von Maßeinheiten in Fuß angenommen worden. Dennoch ist nur ein einzige Maßeinheit die richtige, nämlich die, welche vom Architekten zugrundegelegt wurde. Aufgrund der durchschnittlichen Länge der Quader im Hephaisteion von 1.29 m = 4′ zu 0.32,25 m, habe ich schon früher für diesen Tempel ein Fußmaß von 32.25 cm als Maßeinheit postuliert.[13] Da diese Maßeinheit, die bis jetzt in der Bauforschung nicht anerkannt wurde – Riemann (1935, 73) kommt ihr mit 32,3 cm am nächsten – als ‘kanon’ auf dem Relief von Salamis erscheint, ist dieses Fußmaß belegt und kann nicht einfach als ‘unantik’ abgetan werden. Mit dieser Maßeinheit kann man nicht nur die antike Planungsweise, sondern auch die Verteilung der Räume in Pronaos, Naos und Opisthodomos verstehen.
Der Bau erhebt sich auf einem Unterbau, dessen obere Richtschicht, die Euthynteria, die Abmessungen von 15.42 × 33.48 m hat.
Bei der Ausführung hat der Architekt nicht die Grundfläche nach der Faustregel 48′ × 104′ genommen, sondern er hat diese schon um $\frac{1}{4}'$ verkleinert:

Istmaß	Sollmaß
15.42 m: 0.32,25 m = $47\frac{3}{4}'$;	15.40 m
33.48 m: 0.32,25 m = $103\frac{3}{4}'$	33.46 m

Die Euthynterie ragt hinsichtlich der unteren Stufe an jeder Seite 0.12 m, insgesamt also 0.24 m oder $\frac{3}{4}'$ vor, so daß die Abmessungen des Tempels in der unteren Stufe betragen:

47′ × 103′.[14]

Die beiden Auftritte sind 0.365 m breit. So beträgen die Stylobatmaße:

[13] De Waele 1985, 102. Den früheren Aufsatz im Festschrift Peters (Om de tuin geleid), wird von de Zwarte (de Zwarte 1994) angeführt, aber offensichtlich hat er die Ergebnisse in seinem späteren Aufsatz nicht verwendet.
[14] 15.18 × 33.24 m. Das schon von Penrose (1851) angenommene Verhältnis von 4: 9 stimmt nicht. Bei einem Stylobat von 44′ : 100′ kommt das Verhältnis 4 : 9 = 44′ : 99′ noch am nächsten.

Br. 15.42 m − 2 × (0.12 + 0.365 m + 0.365 m) =
15.42 m − 2 × 0.85 = 13.72 m.
L. 33.48 m − 2 × 0.85 = 31.78 m.

In Fuß umgerechnet sind diese Abmessungen des Stylobates:

Br. 13.72 m: 0.32,25 m = $42\frac{1}{2}'$;
L. 31.78 m: 0.32,25 m = $98\frac{1}{2}'$.

Es ist deutlich, daß der Architekt von einer Standardgrundfläche von 48′ × 104′ ausgegangen ist, die er schon auf $47\frac{3}{4}'$ × $103\frac{3}{4}'$ reduzierte. Der ideale Stylobat ohne Eckkontraktion (44′ × 100′) wurde somit zu $42\frac{1}{2}'$ × $98\frac{1}{2}'$.
Die Einteilung des Tempels erhellt sich, wenn man die durchgehende Maße des Tempels umrechnet[15]:

Breite:	Istmaß		Fuß	Sollmaß
Euthynterie	0.12 m			
Auftritt	0.36,5 m			
Auftritt	0.36,5 m	3.83 m	$11\frac{7}{8}'$ (<12′)	3.82,9 m
Stylobatplatte	1.16,5 m			
Nordpteron	1.81,5 m			
Nordcellamauer	0.76 m			
Cella (i. L.)	6.24 m	7.76 m	24′	7.74 m
Südcellamauer	0.76 m			
Südpteron	1.81,5 m			
Stylobatplatte	1.16,5 m			
Auftritt	0.36,5 m	3.83 m	$11\frac{7}{8}'$ (<12′)	3.82,9 m
Auftritt	0.36,5 m			
Euthynterie	0.12 m			
Breite	15.42 m			

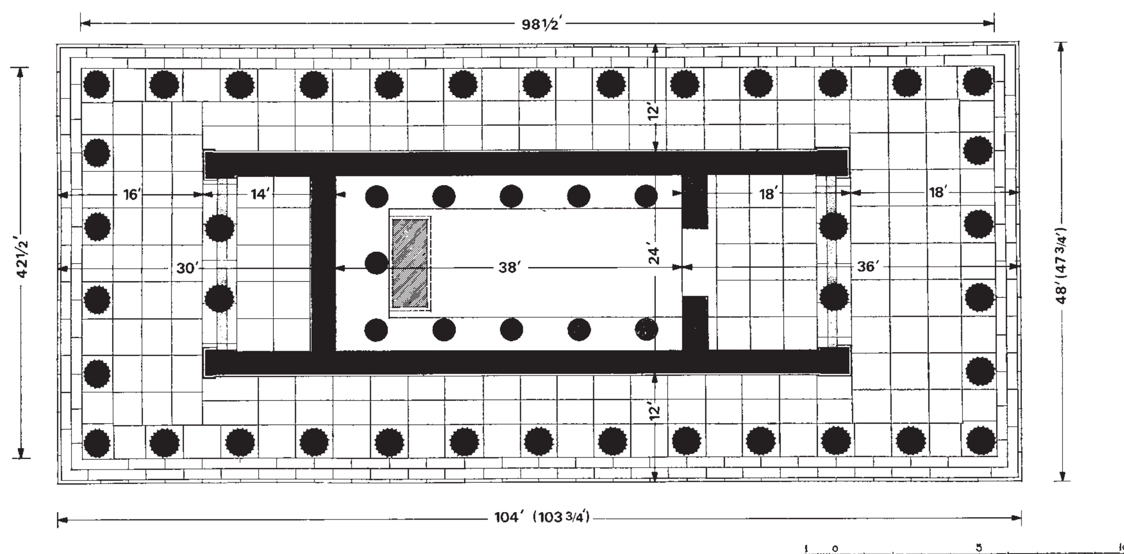


Abb. 4. Grundriß des Hephaisteion in Athen (nach Travlos, Maße nach dem Autor).

[15] Die Maße sind die von Koch (1955, Taf. 41). Da die Maße an der Ost- und Westseite genau übereinstimmen, kann man sich fragen, ob dies antike Genauigkeit oder moderne Anpassung durch Koch ist.

Wenn die Breite in der Euthynterie genau 48′ gewesen wäre, dann wäre die Einteilung in der Breite an den Außenseiten (Pteron + Stufen) und Naos:

$\frac{1}{4}$ (= 12′), $\frac{1}{2}$ (= 24′) und $\frac{1}{4}$ (= 12′).

In der Länge war der Tempel folgendermaßen eingeteilt:

Länge	Istmaß		Fuß	Sollmaß	Diff.
Euthynterie	0.12 m				
Auftritt	0.36,5 m				
Auftritt	0.36,5 m	5.915 m	$18\frac{1}{4}$ (<18′)	5.88,5 m	+ 3 cm
Stylobatplatte	1.16,5 m				
Ostpteron	3.90 m				
Pronaos Styl.	0.97,3 m				
Pronaos	3.95,5 m	5.738 m	$17\frac{3}{4}$′ (<18′)	5.72,4 m	+ 1.4 cm
Mauerstärke	0.81 m				
Naos (i.L.)	12.15 m	12.15 m	37.6′ (<38′)	12.12,6 m	+ 2.4 cm
Naosmauer	0.76 m				
Opisthodomos	2.75,5 m	4.49 m	13.9′ (<14′)	4.51,5 m	− 2.5 cm
Opisth. Styl.	0.97,5 m				
Westpteron	3.16,4 m				
Stylobatplatte	1.16,5 m				
Auftritt	0.36,5 m	5.179 m	16′	5.16 m	+ 1.9 cm
Auftritt	0.36,5 m				
Euthynterie	0.12 m				
Gesamtlänge	33.47,2 m (33.48)	33.472 m	$103\frac{3}{4}$′ (>104′)	33.45,9 m (33.54 m)	+ 1.3 cm (− 6 cm)

In der Länge war der Tempel in drei Teile gegliedert, die idealiter 36′ (Ostteil: aus 18′ + 18′), 38′ (Naos im Lichten) und Westteil 30′ (aus 16′ + 14′) betrugen.

	Istmaß	Fuß	Sollmaß	Diff.
Vorder (Ostseite)	11.653 m	36′	11.61 m	+ 4.3
Naos i.L.	12.15 m	37.6′	12.17,4 m	− 2.4 cm
		(<38′	12.25,5 m	− 10.5 cm)
Hinter(West)seite	9.669 m	30′	9.67,5 m	− 0.6 cm
Gesamtlänge	33.472 m (33.48)	$103\frac{3}{4}$′ (>104′)	33.459 (33.54 m)	+ 1.3 cm (− 6 cm)

Da auch für die Länge angesichts der Eckkontraktion nicht das runde Ausgangsmaß (36′ + 38′ + 30′ =) 104′ genommen wurde, sondern $103\frac{3}{4}$′, fiel der Tempel kürzer aus. Offensichtlich ist die Naoslänge der Restbetrag. Dadurch sind die exakten Proportionen in dem ausgeführten Zustand nicht mehr erkennbar, aber wenn man den Tempel als Hekatompedos analysiert, versteht man, wie die Einteilung verwirklicht wurde.

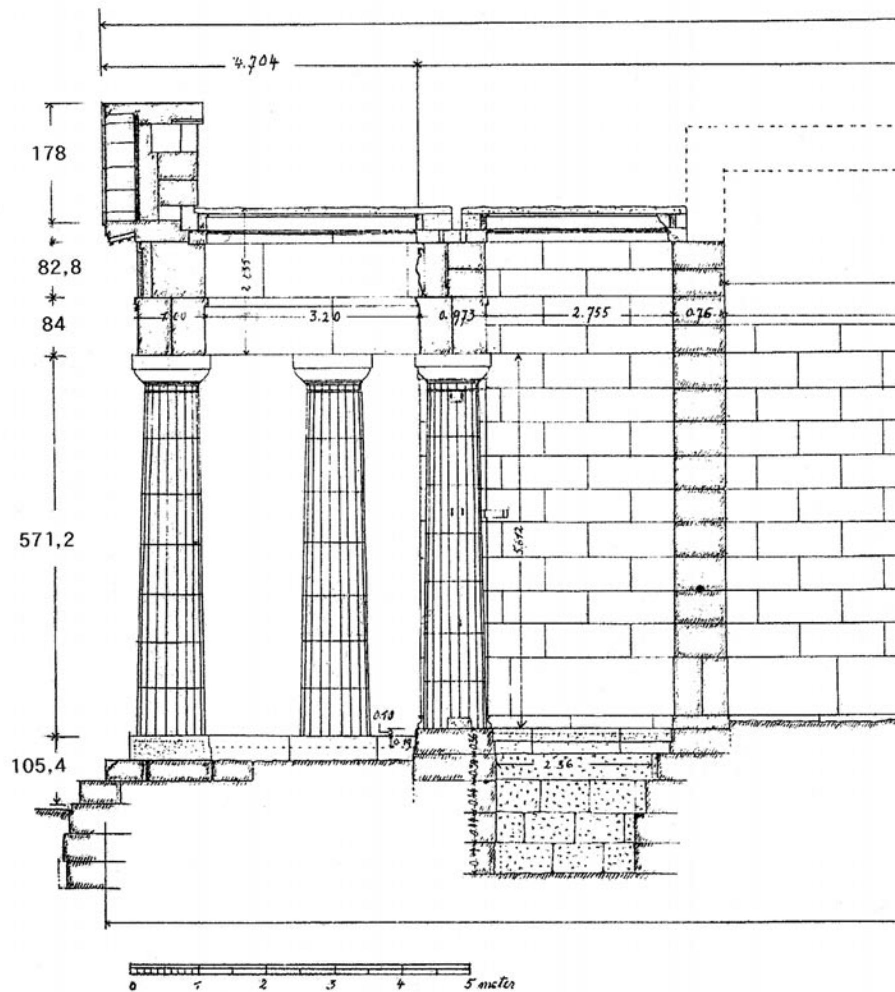


Abb. 5. Aufriß des Hephaisteion in Athen (nach Koch).

Der Aufriß (Abb. 5)

	Istmaß	Fuß	Sollmaß	Diff.
Tympanon	1.78 m	$5\frac{1}{2}'$	1.77,3 m	+ 0.7 cm
Geison	0.32 m	$1'$	0.32,25 m	− 0.25 cm
Triglyphon	0.82,8 m	$2\frac{1}{2}'$	0.80,6 m	+ 2.2 cm
Epistylion	0.84 m	$2\frac{1}{2}'$	0.80,6 m	+ 3.4 cm
Säule	5.71,2 m	$17\frac{3}{4}'$	5.72,4 m	− 1.2 cm
Krepis	1.05,4 m	$3\frac{1}{4}$	1.04,8 m	+ 0.6 cm
Gesamthöhe	10.53,4 m	$32\frac{1}{2}'$	10.47,9 m	+ 5.45 cm

Obschon der Aufriß im Triglyphon und Epistylion zwischen Ist- und Sollmaßen einen Unterschied von einigen Zentimetern (2.2 und 3.4) aufzeigt, scheint mir dies doch die richtige Analyse des Aufrisses. Vielleicht war die Krepishöhe im Entwurf als 3′ hoch gemeint und ist die Differenz von $\frac{1}{4}'$ bei der Säulenhöhe zu zählen, die dann im Entwurf eine theoretische Höhe von 18′ gehabt hätte. In diesem Fall hätte die

Gesamthöhe von Säule (18′), Epistylion (2½′), Triglyphon (2½′) und Geison (1′) insgesamt 24′ betragen. Diese Höhe von 24′ (7.70 m) stimmt fast überein mit der Innenbreite des Naos (ausgeführt 7.76 m).

Der Tempel des Poseidon in Sounion (Abb. 6)

Dieser klassische Tempel, der in allen Exkursionen aus Athen besucht wird, ist wohl dem Gott Poseidon zuzuschreiben. Knell[16] war der erste, der einige Abmessungen des Tempels in ein Fußmaß von 31.6 cm umgerechnet hat, aber seine Konvertierungen sind in der Bauforschung kaum beachtet worden. Darüber hinaus kommt er nicht zu einer globalen Raumgliederung. Im Jahre 1984 habe ich in Strasbourg schon die folgende Einteilung des Tempels vorgeschlagen:[17]

Breite	Istmaß		Fuß (0.31,66)	Sollmaß	Diff.
Krepis + Euthynterie	0.86 m				
Stylobatplatten	1.15 m	3.44 m	10⅞′	3.44,3 m	− 0.3 cm
Nordpteron	1.43 m		(<11′	3.48,2 m	− 4.2 cm)
Naos					
Mauer	1.03 m				
Br. i. L.	6.26 m	8.32 m	26¼′	8.31 m	+ 1 cm
Mauer	1.03 m		(<26′	8.21,6 m	+ 10.4 cm)
Südpteron	1.42 m				
Stylobatplatten	1.16 m	3.44 m	10⅞′	3.44,3 m	− 0.3 cm
Krepis + Euthynterie	0.86 m		(<11′	3.48,2 m	− 4.2 cm)
	15.20 m	15.20 m	48′	15.16,8 m	+ 3.2 cm

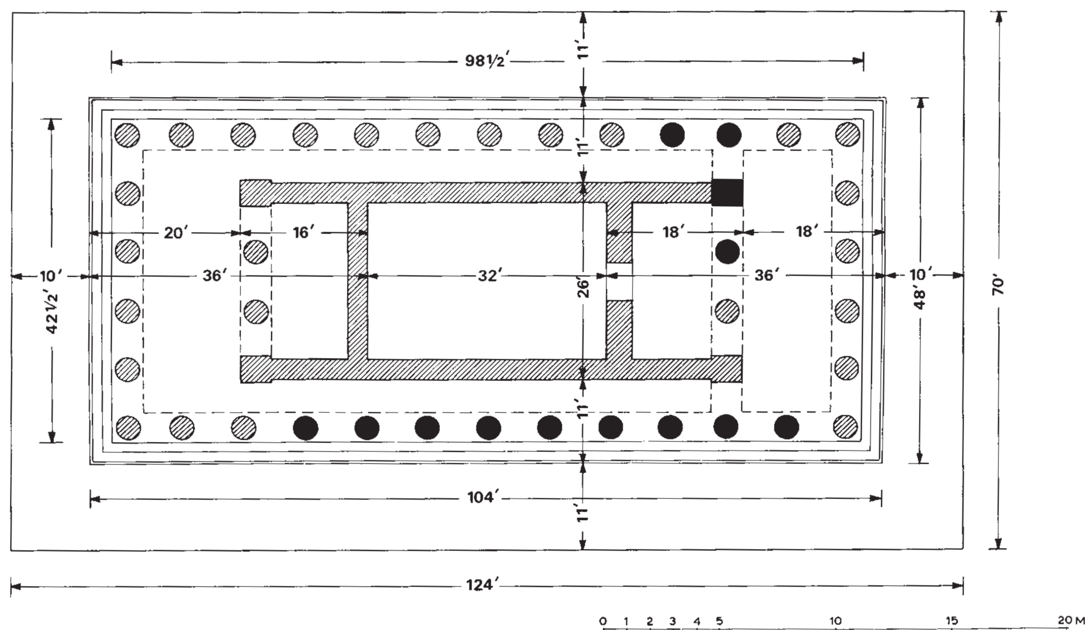


Abb. 6. Der Tempel von Poseidon in Sounion (nach W.B. Dinsmoor Jr.).

[16] Knell 1973, 94-114.
[17] De Waele 1985, 101.

Der Tempel war idealiter in der Breite folgendermaßen eingeteilt: 26¼′ wurden für die Naosbreite (einschließlich der Mauerstärken) bestimmt, so daß an beiden Seiten für die Ptera bis zum Außenrand der Krepis 10⅞′ übrigblieben. Zweifellos hat man von einer Solleinteilung von 26′ für die Naosbreite und 11′ für die Ptera auszugehen.

Länge	Istmaß		Fuß (0.31,66)	Sollmaß	Diff.
Krepis + Euthynterie	0.86 m				
Stylobatplatten	1.16 m	5.72 m	18′	5.69,8 m	+ 2.2 cm
Ostpteron	3.71 m				
Pronaos Stylobat	1.20 m				
Pronaos (i. L.)	3.16 m	5.61 m	17¾′	5.61,9 m	– 0.9 cm
Mauer	1.25 m		(<18′	5.69,8 m	– 8.8 cm)
Naoslänge	10.12 m	10.12 m	32′	10.13,1 m	– 1.1 cm
Mauer	1.08 m				
Opisthodomos	2.95 m	5.11 m	16¼′	5.14,4 m	– 3.4 cm
Opisthod. Stylobat	1.08 m		(<16′	5.06,5 m	+ 4.5 cm)
Westpteron	4.29 m				
Stylobatplatten	1.16 m	6.31 m	20′	6.33,2 m	– 2.2 cm
Krepis + Euthynterie	0.86 m				
	32.87 m	32.87 m	104′	32.92,6 m	– 5.6 cm

In der Länge war war der Tempel gegliedert in 18′ + 17¾′ = 35¾′ für den Ostteil (vom Stylobatrand bis zum Naos, einschließlich der Quermauer), der Naos war im Lichten 32′ lang, so daß an der Hinterseite 36¼′ übrigblieben. Auch hier sind die Absichten des Architekten klar. Er nahm 32′ für die lichte Länge des Naos, so daß an beiden Seiten übrigblieben:

(104′ – 32′ = 72′; 72 : 2 =) 36′.
Dieses Maß wurde gleichermaßen verteilt über die Ostseite in 2 × 18′, wovon in der Ausführung der Pronaos kleiner ausfiel: 17¾′, während der Opisthodomos (Solllänge 16′; Istlänge 16¼′) weniger tief wurde als das Westpteron (20′).

Vom Aufriß des Tempels sind nur folgende Maße verfügbar:

	Istmaß	Fuß (0.31,66)	Sollmaß	Diff.
Epistylion	2.01 m	6½′	2.05,7 m	+ 4.7 cm
Säule	6.02,4 m	19′	6.01,5 m	+ 0.9 cm
Krepis	1.08,3 m	3½′	1.10,8 m	– 2.5 cm

Der Vergleich vom Hephaisteion mit dem Poseidontempel in Sunion

Ein Vergleich dieser beiden klassischen Tempel lehrt, daß sie sich folgendermaßen unterscheiden:

	Hephaisteion (1′ = 32,25 cm)	Poseidontempel (1′ = 31,66 cm)
Breite		
Ptera	12′	11′
Naos	24′	26′
Länge		
Ostpteron	18′	18′
Pronaos	18′	18′
Naos im L.	38′	32′
Opisthodomos	14′	16′
Westpteron	16′	20′

Die Säulenhöhe des Hephaisteion (Sollmaß 18′) differiert einigermaßen von der des Tempels des Poseidon (19′).

SCHLUß

Es sollte deutlich geworden sein, daß man einen solchen Vergleich nie durchführen könnte, wenn man von der Prämisse von ein- und derselben Maßeinheit in Athen ausgeht, in der beide Tempel ausgeführt worden wären. Die Jochweite, welche der Architekt durch uniforme Plinthengröße ausführte, ist beim klassischen Tempel Planungseinheit. Dieser Vorgang ist durchaus verschieden von der Arbeitsweise, die Vitruv, dem Koch folgt, vorschreibt. Letzten Endes versteht man auch, wie es zu den Vitruvschen Regeln gekommen ist: sie basieren auf den Verhältnissen von Säulendurchmesser, Säulenhöhe und Interkolumnium, ein System, das später in der Renaissance allgemein Eingang fand.
Es ist außerdem klar, daß bei einer solchen einfachen Planung diese Tempel nicht einem schöpfenden Architekten, dem 'Theseion-Architekten', zuzuschreiben sind, weil nach diesem Prinzip jeder Baumeister einen derartigen Tempel bauen kann, nachdem die Faustregel weitergegeben worden waren.

LITERATUR

Bankel H. 1983, Zum Fußmaß attischer Bauten des 5. Jahrhunderts v. Chr., *AM* 98 (1983) 65-99.

Coulton J.J. 1974, Towards Understanding Doric Design: The Stylobate and Intercolumniations, *BSA* 69 (1974) 61-86.

Dekoulakou-Sideris I. 1990, A Metrological Relief from Salamis, *AJA* 94 (1990) 445-451.

Dinsmoor W.B. 1941, *Observations on the Hephaisteion*, Hesperia Suppl. 5, 1941.

Dörpfeld W. 1883, Beiträge zur antiken Metrologie, I. Das solonischattische System, *AM* 8 (1883) 277-312.

Dörpfeld W. 1890, Beiträge zur antiken Metrologie. – Das äginäisch-attische Maßsystem, *AM* 15 (1890) 167-187.

Falus R. - Mezös T. 1979, Scales and Proportions on Doric Buildings, *Acta Hist. Art. Acad. Hung.* 25 (1979) 281-318.

Frey L. 1991, A propos du bas-relief métrologique de Salamine (in Manuskript).

Hultsch F. 1880, *Griechische und römische Metrologie*, Berlin 1882 (= Graz 1971).

Ivanoff S.A. 1892, *Architektonische Studien I, Aus Griechenland*, ed. R. Bohn, Berlin 1892.

Knell H. 1973, Vier attische Tempel klassischer Zeit. Zum Problem der Baumeisterzuschreibung, *AA* 1973, 94-114.

Knell H. 1979, *Perikleische Baukunst*, Darmstadt 1979.

Knell H. 1980, *Grundzüge griechischer Architektur*, Darmstadt 1980.

Koch H. 1955, *Studien zum Theseustempel in Athen*, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Klasse 47, 2, Berlin 1955.

Koenigs W. 1990, Maße und Proportionen in der griechischen Baukunst, in: H. Beck - P.C. Bol - M. Bückling (edd.), *Cat. Polyklet – Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Mainz 1990, 121-134.

Mertens D. 1981, Entgegnung zu den Entwurfshypothesen von J. de Waele, AA 1980, *AA* 1981, 426-430.

Plommer W.H. 1950, Three Attic Temples, *BSA* 45 (1950) 94-109.

Riemann H. 1935, *Zum griechischen Peripteraltempel. – Seine Planidee und ihre Entwicklung bis zum Ende des 5. Jhds.* (Diss. Frankfurt), Düren 1935.

Riemann H. 1960, Die Planung des Hephaisteion zu Athen, in F. Eckstein, *Theoria - Festschrift für W.H. Schuchhardt*, Baden-Baden 1960, 185-195.

Stuart J. - Revett N. 1762-87, *The Antiquities of Greece and other Monuments of Greece*, London 1913 (= 1762-1787).

Theuer M. 1918, *Der griechisch-dorische Peripteraltempel – Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre*, Berlin 1918.

Tomlinson R.A. 1991, *Greek Architecture, Classical World Series*, Bristol 1991.

Travlos J. 1971, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen 1971.

Travlos J. 1988, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika*, Tübingen 1988.

de Waele J.A.K.E. 1980 (1), Der Entwurf der dorischen Tempel von Akragas, *AA* 1980, 180-241.

de Waele J.A.K.E. 1980 (2), Der Entwurf der dorischen Tempel von Paestum, *AA* 1980, 367-400.

de Waele J.A.K.E. 1984, Het ontwerp van de Griekse tempel, in: J.A.K.E. de Waele - L.J.F. Swinkels - E.M. Moormann, *Om de tuin geleid – Een feestbundel aangeboden aan prof. dr. W.J.Th. Peters*, Nijmegen 1984, 65-76.

de Waele J.A.K.E. 1985, Le dessin d'architecture du temple grec au début de l'époque classique, in: J.F. Bommelaer (ed.), *Le dessin d'architecture dans les sociétés antiques – Actes du Colloque de Strasbourg, 26-28 janvier 1984*, Leiden 1985, 87-102; 149-151.

de Waele J.A.K.E. 1988, Die Maße der Werkstatt des Pheidias in Olympia, in: H.H. Büsing, *Bathron – Festschrift H. Drerup*, Saarbrücken 1988, 387-406.

de Waele J.A.K.E. 1990, *The Propylaia of the Akropolis in Athens – The Project of Mnesikles*, Amsterdam 1990.
de Waele J.A.K.E. 1991, The Design of the Temple of Nemesis in Rhamnous, in: M. Gnade (ed.), *Stips Votiva – Festschrift C.M. Stibbe*, Amsterdam 1991, 249-264.
de Waele J.A.K.E. 1992, I grandi templi, in: L. Braccesi - E. De Miro, *Agrigento e la Sicilia greca, (Atti della settimana di studio, Agrigento 2-8 maggio 1988)*, Roma 1992, 157-205.
de Waele J.A.K.E. 1993, De klassieke Griekse tempel, in: W. Denslagen e.a., *Bouwkunst – Studies in vriendschap voor Kees Peeters*, Amsterdam 1993, 580-595.
de Waele J.A.K.E. 1994, Meten is weten: de analyse van antieke architectuur, *Lampas* 27 (1994) 150-160.
de Waele J.A.K.E. 1997, Der spätarchaische Tempel von Aigina, *BABesch* 72 (1997) 135-157.
de Zwarte R. 1994, Der ionische Fuß und das Verhältnis der römischen, ionischen und attischen Fußmaße zueinander, *BABesch* 71 (1994) 115-143.
de Zwarte R. 1994-95, Der Vorentwurf und die Dimensionierung des spätarchaischen Aphaiatempels auf Aegina, *Talanta* 26-27 (1994-1995) 141-149.
de Zwarte R. 1996, Der ursprüngliche Entwurf für das Hephaisteion in Athen – Eine modulare architektonische Komposition des 5. Jhs. v. Chr., *BABesch* 71 (1996) 95-101.

J.A.K.E. DE WAELE
KATHOLIEKE UNIVERSITEIT
ERASMUSPLEIN 1
NL - 6525 HT NIJMEGEN
E-MAIL: J.DEWAELE@LET.KUN.NL

Untersuchungen zu den attischen Pferdekopfamphoren

Bettina Kreuzer

Die Vorstellung einer kleinen Pferdekopfamphora in der Archäologischen Sammlung der Universität Freiburg (Abb. 1-2) bietet Anlaß, noch einmal Chronologie und Stellenwert der attischen Pferdekopfamphoren zu diskutieren[1].

Wie alle Pferdekopfamphoren ist auch die Freiburger Neuerwerbung eine Amphora vom Typ B[2]. Ihre Innenseite ist bis auf die Höhe der zwei roten Linien auf der Außenseite des Halses mit Glanzton überzogen, die Oberfläche darunter tongrundig; am Boden und auf der unteren Wandung haben sich Erde- und Lehmreste erhalten. Zwei Purpurstreifen betonen die Ränder der glanztonbedeckten Lippe; die schwarzen Flächen des Gefäßes gliedern parallele Purpurlinien – am Hals, unterhalb des Bildfeldes und auf dem Fuß –, ein tongrundig ausgesparter Streifen auf halber Höhe zwischen Bildfeld und Fußansatz lockert die dunkle Fläche auf. Auf beiden Seiten sitzt das Bildfeld auf den roten Streifen; es enthält je eine nach rechts gerichtete Protome eines Pferdes mit Halfter, das auf der Vorderseite (A) dem größeren Bildfeld entsprechend das der Gegenseite (B) übertrifft. Beide Protomen füllen die gesamte Höhe des Feldes; Protome (A) nimmt nahezu die volle Breite ein, (B) nur die rechte Hälfte. Während der Stirnschopf auf (A) durch zwei deutlich getrennte und rot aufgehöhte Strähnen wiedergegeben ist, besteht er auf der Rückseite nur aus einer breiteren Glanztonlinie, die durch Ritzung zweigeteilt ist, aber ohne Farbe blieb. Rot sind auf beiden Seiten die Mähnenhaare und die rautenförmig gestaltete ("diamond shaped") Stirnlocke; auf (A) weiterhin die Iris, auf (B) der Verbindungspunkt des Halfters.

Die Amphora befand sich im Kunsthandel in Tokio, als sie 1972 von A. Birchall publiziert und zum namengebenden Stück der "Tokyo Horse-Head Group" avancierte; M.G. Picozzi schrieb sie in ihrer gleichzeitig erfolgten Untersuchung zu den Pferdekopfamphoren dem Maler L zu[3].

Die Pferde der "Tokyo Horse-Head Group" sind nach A. Birchalls stilistischer Untersuchung durch die rautenförmig gegebene Stirnlocke charakterisiert, Kennzeichen auch der Pferde auf den zwei Olpenfragmenten der Sammlung Cahn in Basel, die erstmals in der Freiburger Ausstellung zu sehen waren (Abb. 3-4)[4]. Nur hier ist bislang nachweisbar, daß Bauchamphoren und Olpen mit Pferdekopf in einer Werkstatt hergestellt wurden.

Mit ihrer Höhe von 22, 3 cm gehört das Freiburger Gefäß zu den vielen kleinen Pferdekopfamphoren, die vor allem in Italien gefunden wurden. Typisch ist neben der Größe – gegenüber den frühen fast halbiert – die mangelnde Qualität der Ausführung; da von schlank bis sackförmig alle Formvarianten vorliegen und Fundkontexte auch kaum Anhaltspunkte liefern, ist ihre Datierung schwierig, im allgemeinen nicht mehr als die Aussage "zweites Viertel des 6. Jhs." möglich. Generell gelten diese Amphoren als Nachzügler der großen Pferdekopfamphoren des

Abbildungsnachweis: Abb. 1-4. 15: W. Gut, Archäologisches Institut Freiburg; Abb. 5-6. 11-12: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München; Abb. 7. 14: American School of Classical Studies, Agora Excavations, Athen; Abb. 8: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Berlin; Abb. 9. 10: Nationalmuseum Athen; Abb. 13: nach CVA Japan (1) Taf. 1.
Mein Dank geht an Prof. V.M. Strocka für die Publikationserlaubnis, für Hinweise an H. Brijder, H.A. Cahn, M. Dennert, J. Dresel, G. Hiesel, D. und L. Kreuzer, M. Weber und C. Weber-Lehmann.

Zusätzlich zu den üblichen werden folgende Abkürzungen verwendet:

Birchall A., Attic Horse-Head Amphorae, JHS 92, 1972, 46-63.
Picozzi M.G., Anfore attiche a protome equina, StudMisc 18, 1971, 5-64.
Moore M.B. - Philippides M.Z., Attic Black-Figured Pottery, The Athenian Agora XXIII (1989).

[1] Freiburg, Archäologische Sammlung der Universität Inv. S 335. Sie konnte dank der Unterstützung des Kultusministeriums des Landes Baden-Württemberg von Prof. Dr. V.M. Strocka 1991 aus dem Besitz des Maître Pierre Sciclounoff (Genf) erworben werden.

[2] Maße: H 22,3 cm. Dm Lippe 10,8 cm, Dm Fuß 9,1 cm. Ton orange bis sandfarben, glimmerhaltig. Glanzton schwarz und braun glänzend, der in großen Teilen ziegelrot fehlgebrannt ist, besonders der linke Teil der Rückseite mit dem Pferdeleib. Der Glanzton des Bildfeldes ist stark schwarz glänzend, wie lackiert, die Oberfläche hingegen stumpf. Die Oberfläche ist stark bestoßen: auf der Vorderseite in einer langen Linie vom Rand bis zum Bildfeld und links unterhalb des Bildfeldes; auf der Rückseite um den oberen Henkelansatz, unter dem rechten Henkel und links unterhalb des Bildfeldes; auf dem ganzen Gefäß Haarrisse. Teilweise ist die Oberfläche versintert. Der Fußring weist auf der Höhe des rechten Henkels der Vorderseite einen leichten Knick auf; der Glanzton am Fuß ist zum Teil abgerieben. Oberfläche teilweise übermalt; Ritzung der Mähnenhaare auf der Vorderseite wohl so grob, weil der Ton bereits zu hart geworden war.

[3] Christie's London 12.7.1972, 87 Nr. 356 Taf. 25; Birchall 55 Nr. I 1 Taf. 15 a; M.G. Picozzi, ArchCl 24, 1972, 384.

[4] Basel, Slg. Cahn HC 850 und 851: Birchall 55 Nr. I 2-3 Taf. 15 b-c; Picozzi a.O. 384; B. Kreuzer, Frühe Zeichner. 1500-500 v.Chr. Ägyptische, griechische und etruskische Vasenfragmente der Sammlung H.A. Cahn, Basel (1992) 41-42 Nr. 33-34.

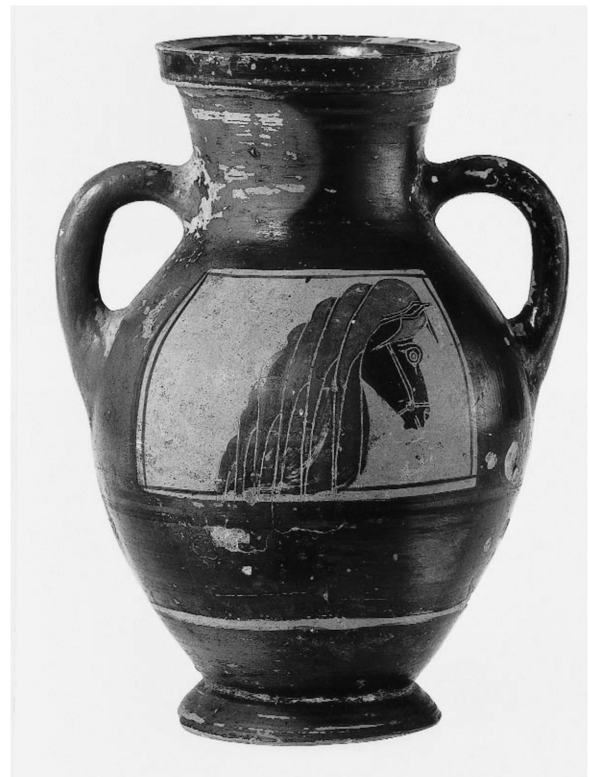



Abb. 1-2. Pferdekopfamphora Freiburg, Archäologische Sammlung der Universität S 335.

ersten Jahrhundertviertels, die als Souvenirs für den Export nach Westen angefertigt wurden.

Im folgenden sollen nun die angesprochenen Themenkomplexe noch einmal aufgerollt werden, um die immer noch bestehenden Fragen nach der Chronologie und Funktion klären zu können.

1. DIE PFERDEKOPFAMPHOREN

In der Literatur werden die Bauchamphoren des Typ B mit einer Pferdeprotome in den Bildfeldern beider Seiten als geschlossene Gruppe innerhalb der schwarzfigurigen Vasenmalerei der ersten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. betrachtet[5]. Ihre chronologische Stellung beruht einerseits auf Formkriterien, erstellt anhand der Entwicklung des Bildträgers, andererseits auf der stilistischen Evidenz der Pferdeköpfe. Ihr Herstellungsbeginn gründet auf der stilistischen Zuweisung von Pferdeköpfen an den Gorgo-Maler, der auch als "Erfinder" der Bildfeldamphoren gilt[6], und wird damit ins frühe 6. Jh. gesetzt. Von M.G. Picozzi und A. Birchall wurden die Pferdekopfamphoren Malergruppen bzw. Malern zugewiesen, die in der Regel eher der zweiten Garnitur angehören, da sie sich in der zeichnerischen Ausführung als höchst mittelmäßig erwiesen. Übereinstimmung besteht dahingehend, daß die Amphoren bis zur Mitte des 6. Jhs. produziert wurden, in unterschiedlichen Größen (von 20 bis 60 cm Höhe), wobei die großen mehrheitlich in Attika, die kleineren fast alle im Westen gefunden wurden. Die großen gelten als die früheren, die kleinen werden pauschal ins zweite Viertel des 6. Jhs. datiert.

1.1. *Interpretation der Pferdeköpfe in der bisherigen Forschung*

Die singuläre Stellung der Pferdekopfamphoren erklärt sich aus der Einheit von Bildträger und Motiv, die

[5] Vielleicht reichen sie sogar bis ins 3. Viertel des 6. Jhs., s. J. Thimme, JbBadWürt 8, 1971, 252 mit Lit.

[6] s. Beazley, ABV 15. Die Zuweisung der Erfindung der Bildfeldamphoren führt über die stilistische Zuordnung der kleinen Pferdekopfamphora ehem. Basel, Kunsthandel: MuM 56, 1980, 26 Nr. 61 Taf. 19, die auf der Rückseite einen Löwen trägt, der einem Maler aus dessen Umkreis zugeschrieben wurde.



Abb. 3. Fragment einer Olpe Basel, Slg. Cahn HC 850.



Abb. 4. Fragment einer Olpe Basel, Slg. Cahn HC 851.

nahezu unverändert über ein halbes Jahrhundert beibehalten wurde. Die einzige Parallele bilden die panathenäischen Preisamphoren, die im Anschluß an die Pferdekopfamphoren hergestellt wurden; nicht zufällig kam deshalb die These auf, die Pferdekopfamphoren seien deren Vorläufer[7]. Aus der Forschungsgeschichte resultiert die Einzelbehandlung der Pferdekopfamphoren, war doch dasselbe Motiv in der attischen Vasenmalerei der Zeit bisher nur auf Bauchamphoren nachweisbar. Demzufolge orientiert sich auch die Interpretation allein an den Pferdeköpfen, die Bauchamphoren als Bildträger werden mit dem chthonischen Bereich oder Festspielen verbunden, die Pferdeköpfe als Attribute von Göttern oder Heroen identifiziert oder als Standeszeichen der athenischen Aristokratie[8].

1.2. *Formate und lokale Verteilung*

Die Pferdekopfamphoren wurden in drei Größen getöpfert[9]: Etwa in gleichen Mengen vertreten sind Gefäße von einerseits 50 bis 60 cm und andererseits 20 bis 30 cm; größer als beide Gruppen zusammen ist die Menge der Amphoren, deren Höhe sich zwischen 30 und 40 cm bewegt[10]. Die größten Amphoren wurden, mit Ausnahme eines Gefäßes aus Cerveteri, in Attika gefunden. Die Gruppe der kleinen Gefäße kam mehrheitlich (vier Gefäße) im griechischen Mutterland zutage (Attika und ein Gefäß aus Ägina), der Rest zu gleichen Teilen (je ein Gefäß) aus Rhodos (Ialysos) und Italien (Vulci). Die Mittelgruppe gelangte in ihrer überwiegenden Zahl in Gebiete außerhalb des Festlandes; je ein Gefäß wurde in Athen und Korinth entdeckt; vierzehn Stücke stammen aus Etrurien, drei aus Tarent, eines aus Paestum und zwei aus Megara Hyblaia im Westen, einziger Fundort im Osten ist Kamiros auf Rhodos (ein Gefäß).

Gefäße mit einer Höhe zwischen 40 und 50 cm fehlen in dieser Aufzählung bisher aus gutem Grund: Der Katalog von Picozzi nennt nur ein einziges Gefäß von 42 cm, das in Tarent entdeckt wurde[11].

Die Lippendurchmesser der genannten Amphoren bewegt sich für die größte Gruppe zwischen 22 und 25 cm, für die Mittelgruppe zwischen 13 und 15 cm mit Ausfällen in beide Richtungen[12], für die kleinsten

7 s. dazu ausführlich unten S. 112.

8 Zusammenfassend zu den bisher vorgeschlagenen Interpretationen I. Scheibler, JdI 102, 1987, 76 mit Anm. 63-66. Dazu auch K. Tancke, JdI 105, 1990, 106 mit Anm. 58 und E. Maul-Manderlartz, Griechische Reiterdarstellungen in agonistischem Zusammenhang (1990) 56 ff.

9 Größen und Fundorte sind dem Katalog von Picozzi 11 ff. entnommen.

10 z. B. die Pferdekopfamphora Kassel T 755 (aus Kunsthandel Ascona), Höhe 37,5 cm, Durchmesser der Mündung 16,8 cm, die vom Maler des Aachener Pferdekopfes stammt: P. Gercke, AA 1983, 494-495 Nr. 21 Abb. 33; K. Yfantidis, Antike Gefäße (1990) 124-125 Nr. 70.

11 Picozzi 32 Nr. 57; Birchall 54 Nr. F 14.

12 Minimum 10,2 cm; Maximum 23 cm.

Gefäße liegen nur für drei Gefäße Maße vor, die mit 11, 13 und 15 cm angegeben werden.
Es bleibt also zunächst festzuhalten, daß sich vor allem die Gefäße der Mittelgruppe außerhalb des attischen Raums großer Beliebtheit erfreuten.

1.3. *Form und Chronologie*

Die relativchronologische Stellung der Amphoren ist schwer nachzuvollziehen, zu stereotyp und durchschnittlich ist die große Menge an Gefäßen und ihrer Darstellung. Im allgemeinen kann man eine Entwicklung zur Straffung des Gefäßkörpers hin voraussetzen, doch fehlt bisher eine ausführliche Vorarbeit zur Gefäßform; die Mehrheit gerade der kleinen Amphoren ist von mäßiger Qualität und daher schwer einzuordnen; häufig stammen sie nicht aus Ausgrabungsbefunden, sondern aus dem Kunsthandel, und liefern damit keine Anhaltspunkte. Die herausgearbeiteten Malergruppen stehen in keinerlei Verbindung zu den bisher bekannten anderer Gefäße; ihre Pferde folgen mit der Flammenmähne der Konvention protoattischer Zeit[13] und liefern damit keinen chronologischen Anhaltspunkt. Zwei Amphoren fallen aber aus der Masse heraus: Auf dem Gefäß im Magazin der Dritten Ephorie in Athen ist über dem Pferdekopf jeweils ein Lotos-Palmettenband angebracht, oberhalb des Fußes ein Strahlenkranz[14]; wie bereits Picozzi anführt, entspricht das Ornamentband am ehesten dem einer Schale des Malers von Boston C.A.; die Amphora ist demnach ins spätere zweite Jahrhundertviertel zu datieren[15]. Die Protome auf einem Amphorenfragment von der Athener Akropolis zeichnet sich nicht nur durch die ungewöhnliche Halsritzung und deren rote Farbe aus, sondern vor allem durch die im Umriß gegebenen Zähne[16]; letzteres verbindet sie mit den hockenden Löwen auf einer Halsamphora des Piräus-Malers in Athen, die am Hals zwei einander zugewandte Pferdeprotomen (hier mit glatter Mähne) mit je einem Vorderbeinen trägt[17]. In Ermangelung anderer Kriterien würde dies für einen chronologischen Ansatz im letzten Viertel des 7. Jhs. sprechen.
Um das Problem an einem Beispiel zu verdeutlichen, sei hier die Münchner Frauenkopfamphora (Abb. 5-6) gewählt[18]. Die Bauchamphora vom Typ B, die im Bildfeld auf einer Seite einen Frauenkopf, auf der anderen einen Pferdekopf trägt, wird bisher aufgrund der Form, der neuartigen Bildfelddekoration und des Frauenkopfes fast übereinstimmend in die Jahre um 600 datiert. Sie wurde in Athen gefunden und ist 54 cm hoch. Der Fuß, die Rückseite, Hals und Mündungsrand sind antik mit Bleiklammern repariert worden, der Glanzton sowie die aufgemalte rote Farbe teilweise rot verbrannt und abgeplatzt[19].

Betrachten wir zunächst die Form des Gefäßes: Die Amphora ist von prall gerundeter Form mit deutlich gespanntem Kontur, von ".. einer ersten dynamischen Durchgestaltung des 'Rohstoffs', den die älteren Amphoren bieten"[20]. Ihre kurzen Henkel setzen dicht unter dem Mündungsrand an und enden direkt über dem ausladendsten Punkt der Rundung des Gefäßkörpers; sie gewinnen weder in der Tiefen- noch in der Höhenerstreckung Raum, setzen aber den Punkt der größten Ausladung nach oben hin fort, wie dies an vielen anderen Amphoren zu beobachten ist[21]. Diese Henkelführung unterscheidet die Münchner Amphora von nahezu allen anderen der ersten Hälfte des 6. Jhs., verbindet sie aber etwa mit Pferdekopfamphoren in Athen und New York (hier sind die Henkel allerdings tiefer angesetzt) oder mit einer Bauchamphora des Malers von Akropolis 606[22], die aber in ihrem Kontur weitaus weniger kompakt erscheint; ihr Schwerpunkt liegt deutlich tiefer, das Profil sackt nach unten hin ab. Im Vergleich zu einem späteren Werk desselben Malers, der Bauchamphora in Berlin[23], ist die Halszone des Münchner Stückes entschieden kürzer, der Körper stärker gewölbt. Die Berliner Amphora wiederum zeigt m.E. keine großen Unterschiede zu der frühen, dem

[13] M.B. Moore, Horses on Attic Black-Figured Vases of the Archaic Period: ca. 620-480 B. C. (1971) 258 f.
[14] Inv. 1144: Picozzi 15 Nr. 9 Taf. 9; Birchall 60 Nr. U (I) 24.
[15] Picozzi 50 Anm. 11. Schale New York 12.234.3: Beazley, ABV 69, 3; J. Boardman, Schwarzfigurige Vasen aus Athen (1977) Abb. 42.1.
[16] Athen, Nat. Mus., Akrop. 394: Beazley, ABV 16, 1; Picozzi 18 Nr. 17 Taf. 14; Birchall 58 Nr. U (II) 15.
[17] Athen, Nat. Mus. 16393: Beazley, ABV 2, 1; T.J. Dunbabin, BSA 45, 1950, 195 Anm. 7 Taf. 18.
[18] München 1360 (Inv. 6070): Beazley, ABV 16,2; CVA München (1) Text zu Taf. 1-2 (R. Lullies); H. Diepolder in: Festschrift für Carl Weickert (1955) 111 ff. bes. 120; K. Kübler, Altattische Malerei (1950) 28f. 29 Abb. 21; 84 Abb. 92; Picozzi 11 f. Nr. 1; 49 Taf. 1-2; Birchall 56 Nr. U (I) 1. Die späteste Datierung liefert E. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen (1927) 16. An der Zuschreibung an den Nettos-Maler zweifelt Moore 6 Anm. 10.
[19] Nach Lullies a.O. 7.
[20] so I. Scheibler, JdI 76, 1961, 40; Picozzi 49.
[21] s. etwa die Bauchamphora des Sophilos in Jena: Beazley, ABV 39, 7; Scheibler a.O. 39 Abb. 40 oder die Pferdekopfamphora in New York 22.139.7: Beazley, ABV 16,4; CVA New York (3) Taf. 1; Picozzi Nr. 4; Birchall 53 Nr. F 1.
[22] Athen, Nat. Mus. o. Inv.: Picozzi 12 Nr. 3 Taf. 3; Birchall 54 Nr. F 11. New York: s. Anm. 15; Bauchamphora Athen, Magazin der Dritten Ephorie A 3893: O. Tzahou-Alexandri in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), New Perspectives in Early Greek Art (1991) 192 Abb. 1 (H 53,3 cm).
[23] Berlin V.I. 4823: Beazley, ABV 81, 4; CVA Berlin (5) Taf. 1, 2 (um 565; aus Liosia in Attika); sie ist mit 80 cm ungewöhnlich groß; Beazley nahm deshalb einen Standort auf einem Grab an, s. J.D. Beazley, The Development of Attic Black-Figure. Rev. ed. (1986) 36. 37 Anm. 4 Taf. 32, 1-2; CVA a.O. 13. Ihr fehlt der Ornamentfries über dem Hauptbild; nach dem Bildinhalt gehört sie zu Scheiblers Reiteramphoren, s. dazu unten unter 3.5.

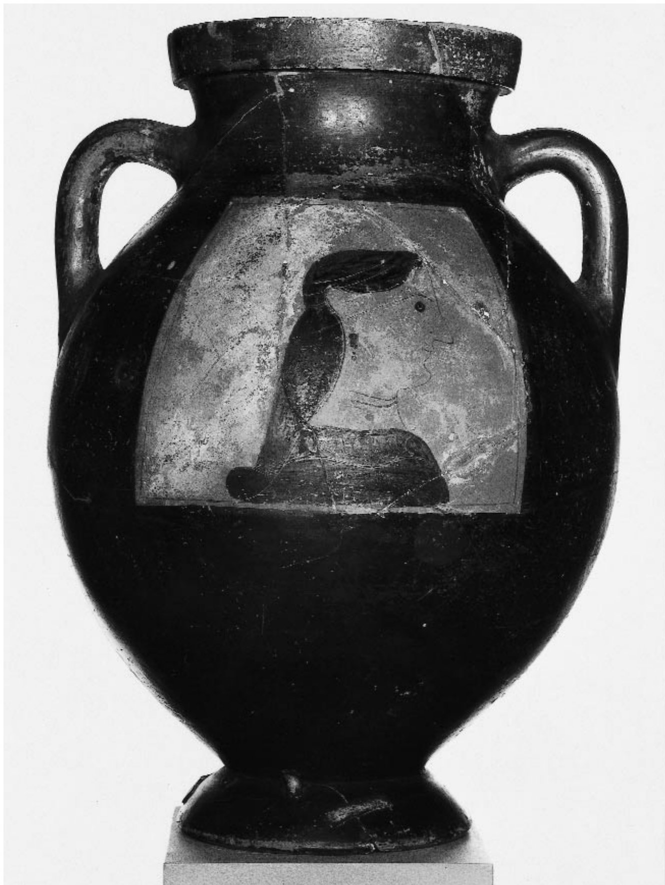


Abb. 5-6. Bauchamphora München Inv. 6070.



Nettos-Maler zugeschriebenen Löwenamphora in Berlin[24]; Hals, Schulter und Gefäßkörper sind in weitgehend übereinstimmender Weise proportioniert, die Henkelansätze liegen auf derselben Höhe; den großen Unterschied in der Wirkung verursacht die Bemalung.

Bis heute fehlt eine Detailuntersuchung zur Formentwicklung von Bauchamphoren der ersten Hälfte des 6. Jhs.[25] Da auch auf die Veröffentlichung von Profilen weitgehend verzichtet wurde, muß diese der Zukunft überlassen bleiben. Ein Überblick macht jedoch deutlich, daß keine eindeutigen Veränderungstendenzen festgestellt werden können; Schwerpunkt bzw. ausladendste Stelle der Wandung, Anbringung und Form der Henkel sowie des Bildfeldes bestimmen in entscheidender Weise die ästhetische Wahrnehmung des Gefäßes und werden je nach Präferenz von Töpfer und Maler variiert. Vergleichen wir zum Abschluß die Frauenkopfamphora noch mit der Münchner Eulenamphora (Abb. 11-12), die aus stilistischen Gründen ans Ende des 6. Jhs. datiert werden muß[26]: Der Rand ist hier stärker vom Hals abgesetzt, in seiner Form jedoch identisch; der Gefäßkörper scheint etwas mehr gestrafft, der Hals länger, was aber wohl kaum auf absolute Maße zurückzuführen ist, sondern eher auf die tiefere Anbringung des Bildfeldes, das ansonsten in Form und Maßen annähernd dem der Frauenkopfamphora entsprechen dürfte. Nur in der Form der Henkel gibt es Unterschiede: sie sind im Querschnitt oval und stärker nach oben geführt, was den Eindruck von Schlankheit bewirkt – bei der Frauenkopfamphora den von Breite[27]. Der ebenfalls echinusförmige Fuß ist stärker gewölbt. Für eine zeitliche Differenz von angeblich fast einem Jahrhundert sind die Unterschiede marginal.

Zur Einfassung des Bildfeldes der Frauenkopfamphora dient eine zusätzliche innere Glanztonlinie; der Frauenkopf ist nicht ganz im Zentrum des Bildfeldes, sondern leicht nach rechts verschoben. Die Wiedergabe des Gesichtes erfolgt in Ausspartechnik, lediglich der Umriß ist also in Glanzton aufgemalt, die Hautfarbe ist die der Gefäßoberfläche[28]. – Diese Technik erfreute sich besonderer Beliebtheit in den Werkstätten des KX-Malers sowie bei Sophilos und Klitias[29] und wurde bereits in spätprotoattischer Zeit neben dem herkömmlichen Rot verwendet[30]. Ihr Haar fällt zu einem Zopf gebunden auf den Rücken herab und wird am Hinterkopf und auf der Schulter durch Bänder zusammengehalten. Sie trägt ein Gewand mit breitem Halssaum, der mit einem Wellenband verziert ist. Als Schmuck dienen ein Ohrring – ein breiter Ring, an dem ein Kegel mit kleiner Perle daran hängt - und eine Halskette.

Im Vergleich mit einem Frauenkopf auf einem Amphorenfragment von der Athener Agora (Abb. 7)[31] wirkt der Münchner entschieden fortgeschrittener. Insgesamt verbindet ihn stilistisch und typologisch wesentlich mehr mit den Frauenköpfen der Randschalen und damit mit der Vasenmalerei des mittleren 6. Jhs.[32] Der Ohrring ist in derselben Ausprägung auch in der Großplastik nachweisbar[33], an der sog. Berliner Göttin (Abb. 8) und der Grabstatue der Phrasikleia[34], attischen Werken des zweiten

[24] Berlin 1961.7: CVA Berlin (5) Taf. 1, 1 mit der Dekoration einer Halsamphora. Sie stammt aus Attika und ist 79 cm hoch. Ihre einseitige Bemalung, die monumentale Größe und der ausgebrochene und reparierte Boden weisen ebenfalls auf eine Verwendung als Grabaufsatz hin.

[25] Zuletzt kurz Moore 4 ff.

[26] München 9406: B. Kaeser, MüJb 38, 1987, 228 ff; H.A. Shapiro in: R.M. Rosen - J. Farrell (Hrsg.), Nomodeiktes. Greek Studies in Honor of Martin Ostwald (1993) 213 ff.

[27] Auch diese Form ist an vielen Gefäßen der ersten Jahrhunderthälfte zu beobachten, s. z.B. die Amphora des Sophilos Paris, Louvre E 819: Beazley, ABV 38, 5; G. Bakir, Sophilos, Keramikforschungen 4 (1981) 66 A. 9 Taf. 13. Amphora aus der Lydos-Werkstatt New York 51.11.3: Beazley, ABV 119, 6; CVA New York (3) Taf. 2.

[28] Einen Überblick über Gesichter gibt etwa K. Schauenburg, JbRGZM 4, 1957, 67-69.

[29] s. die Kotyle und Schalen des KX-Malers aus dem Heraion von Samos: B. Kreuzer, Die attisch schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos, Samos XXII (1998) Kat. 4. 5. 196. 200. 206. Lebetes des Sophilos London, Brit. Mus. 1971.11-1.1 und Athen, Nat. Mus., Akrop. 587: Beazley, Paralipomena 19, 16bis und Beazley, ABV 39, 15; Bakir a.O. 64 f. A.1-A.2 Taf. 1-3; 5. Lebes des Klitias Florenz 4209: Beazley, ABV 76, 1; M. Cristofani u.a., Materiali per servire alla storia del vaso François, Serie speciale BdA (1977) passim; aber auch beim Nettos-Maler, s. den Ständer des Skyphoskraters aus Vari in Athen, Nat. Mus. 16384: Beazley, Paralipomena 3, 13; S. Karouzou, Ἀγγεῖα τοῦ Ἀναγυροῦντος (1963) Taf. 1, 2; 21-28; E-F; J. Charbonneaux, Das archaische Griechenland (1969) 50 Abb. 54.

[30] s. etwa Athena auf dem Louterion des Nettos-Malers ehem. in Berlin F 1682: Beazley, Paralipomena 2, 8; CVA Berlin (1) Taf. 47, 1; LIMC II (1984) 958 Nr. 6 Taf. 703 s. v. Athena (P. Demargne).

[31] Athen, Agora P 17393b: Moore 100 f. Nr. 7 Taf. 2, Zuschreibung auch an den Nettos-Maler. Frauenköpfe im Umriß zierten auch die beiden Halsseiten der unpublizierten Amphora Athen, Nat. Mus. 16380, s. Moore 6 Anm. 10.

[32] Ein sehr interessantes Stück ist eine Kleinmeisterschale in Marseille, Mus. Borély 7524, in dessen Innenbild vier Büsten der Athena kreisförmig so angeordnet sind, daß sich ihre Helmbüsche berühren: Schauenburg a.O. 68 Taf. 6 oben; LIMC II a.O. Nr. 274 Taf. 736. Ihr Gesicht ist im Umriß gemalt, sie tragen eine Halskette und den für die Zeit typischen Ohrring, an dem drei pyramidale/kegelförmige Anhänger hängen.

[33] Zum Typus s. K. Hadaczek, Der Ohrschmuck der Griechen und Etrusker (1903) 27-31 und bes. 18 Abb. 31 (Bronzeohrring aus Lusoi um 400; dazu s. auch D. Williams - D. Odgen, Greek Gold Jewellery of the Classical World [1994] 10 Abb. 1 und 60 zu Nr. 12) und H. Philipp, Bronzeschmuck aus Olympia, OlF XIII (1981) 116 ff. Demnächst ausführlich Verf. in den Akten des internationalen Schmuckkongresses Frankfurt/Main 1997 (im Druck).

[34] Berliner Göttin: Berlin, Staatliche Mus. SK 1800: R. Lullies, Griechische Plastik[4] (1979) Taf. 26-27, bes. 27 (gelb gemalt, also aus Gold); Phrasikleia (aus Merenda): S. E. Mastrokostas, AAA 5, 1972, 311-313 Abb. 13-15 (um 550).

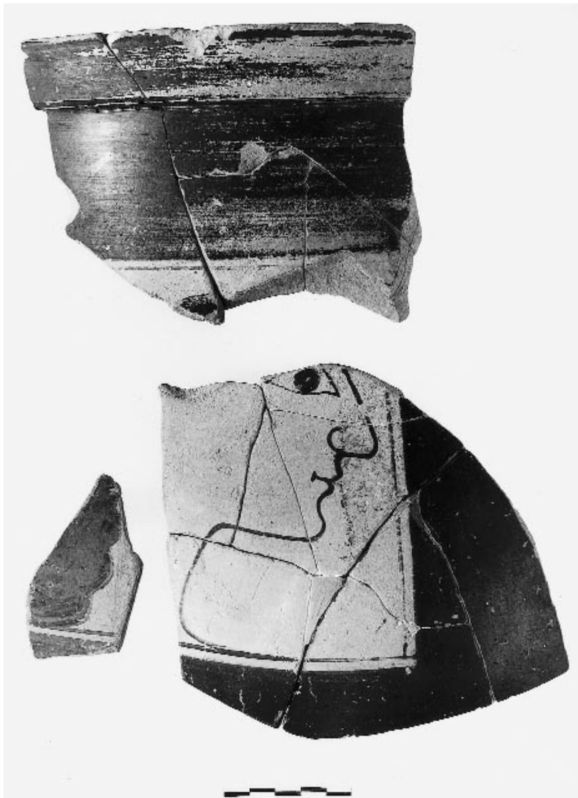


Abb. 7. Fragment einer Bauchamphora Athen, Agora P 17393 b.

Jahrhundertviertels. In Glanzton aufgemalt, tragen ihn Frauen auf den Gefäßen von Sophilos und Klitias[35], entstanden in den Jahren um oder kurz nach 570. Gegen die Mitte des 6. Jhs. erscheint der Ohrring auf einer Schale vom Typ Proto A der Gruppe von Berlin 1803 und wenig später auf einer Droopschale des Kallis-Malers[36]. Die Maler der Randschalen bezeugen wie der Amasis-Maler auf seinen Amphoren einen Wechsel in der Ohrringmode[37]: sie bevorzugen kreisrunde Ringe, an denen drei oder vier dieser kegel- oder pyramidenförmigen Anhänger befestigt sind; einziges Beispiel in der Großplastik ist die Kore Lyon – Akropolis[38].

Ohrringe der Form, wie ihn die Münchner Frau trägt, kommen wohl im späteren 7. Jh. auf; die frühesten Beispiele stammen allerdings nicht aus Attika[39]. Im zweiten Viertel des 6. Jhs. sind sie besonders beliebt, in den Jahren um 550 werden sie dann unmodern.

Auffällig an der Gestaltung des Münchner Frauenkopfes ist die Ritzung der Iris[40]; dieses Detail findet sich bereits auf einem Ständerfragment von der Athener Agora, von M.B. Moore in der Publikation als ungewöhnlich hervorgehoben[41]. Wesentlich häufiger begegnen wir ihm aber auf attischen Randschalen an den Büstenköpfen von Frauen, die nun aber, der Mode angepaßt, den späteren Ohrringtypus tragen[42].

Betrachten wir die Büste in ihrer Gesamtcharakterisierung: Trotz der eindeutigen Ohrzeichnung war bis heute keine Malerzuweisung möglich[43]. Die etwas summarische Frisurwiedergabe verbindet den Münchner Frauenkopf eher mit solchen des Lydos – man vergleiche etwa die Mänaden auf dem New

[35] Sophilos: Lebes London, Brit. Mus. 1971.11-1.1: D. Williams in: Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 1 (1983) 24 Abb. 27. 28; Fragment eines Lebes oder Kraters Istanbul 4515: Beazley, ABV 42, 37; Bakir a.O. 71 A. 35 Taf. 35 Abb. 66. Klitias: Krater Florenz 4209: Beazley, ABV 76, 1; Cristofani a.O. Abb. 163. 164. 167-169. 170-172. Viele Koren des zweiten Jahrhundertviertels tragen allerdings große Scheibenohrringe in Rosettenform, s. G.M.A. Richter, Greek Korai (1968) Abb. 232 (Berlin 1651). Abb. 244-245. 247 (Kopenhagen 12199). Abb. 260-262 (Istanbul). Abb. 263-264 (London, Brit. Mus. B 91). Abb. 270 (Delphi).

[36] Schale Berlin F 1803 (verschollen): Beazley, ABV 202, 1; J. Boehlau, AM 25, 1900, 62 Abb. 23. Kallis-Maler: Schale Athen, Nat. Mus. 17873: Beazley, ABV 203, 2; D. Callipolitis-Feytmans, BCH 104, 1980, 319 Abb. 1-3 und Fragment Athen, Nat. Mus., Akrop. 1534: ebenda 323 Abb. 5.

[37] s. z.B. Fragment g der Bauchamphora des Amasis-Malers New York 1985.57: D. von Bothmer, The Amasis Painter and His World (1985) 110-112 Nr. 18 bis; Fragment der Bauchamphora Vathy K 898: Beazley, ABV 151, 18; von Bothmer a.O. 109 Abb. 67; Kreuzer, Samos a.O. Nr. 28; Bauchamphora München 1383: Beazley, ABV 150, 7; von Bothmer a.O. 102-104 Nr. 14; Abb. S. 103. Allerdings tragen auch Frauen auf einer Schale des Oltos wieder dieselbe Ringform wie auf der Münchner Amphora, s. die Schale Tarquinia RC 6848: Beazley, ARV^2 60, 66; E. Simon, Die griechischen Vasen (1976) Taf. 91; B. Deppert-Lippitz, Griechischer Goldschmuck (1985) 125 Abb. 71.

[38] Lyon-Akropolis 269. 163. 164: Richter a.O. 57 Nr. 89 Abb. 275. 277. 279.

[39] Deppert-Lippitz a.O. 125 mit Verweis auf P. Amandry, Collection Hélène Stathatos I. Les Bijoux antiques (1953) 29-33 Taf. 10 (aus einem Grab in Argos); nicht später als 3. Viertel 7. Jh. (ebenda 32). Ein Ohrringpaar aus Silber wurde in einem Grab der Lambrou-Nekropole in Isthmia entdeckt und nach der beigefundenen Keramik ins frühe 6. Jh. datiert, s. Deppert-Lippitz a.O. 125; P.A. Clement, ADelt 24, 1969, B' 119 Taf. 108 a.

[40] Diese findet sich auch bei Männern mit in Umriß gemaltem Gesicht, s. etwa bei Dionysos auf der Schale des Kallis-Malers Neapel Stg. 172: Beazley, ABV 203, 1; Callipolitis-Feytmans a.O. 321 Abb. 4.

[41] Agora P 26809: Moore 169 Nr. 527 Taf. 51 (um 610).

[42] s. die Schalen des Hermogenes München 2163 und 2164: Beazley, ABV 164, 2 und 3; CVA München (10) Taf. 18, 5; 19, 1-2 und 19, 3-7. Schale ehem. Wolfsburg, Slg. Mannini (ehem. Castle Ashby): Beazley, ABV 164, 4; Beazley, Addenda 47; CVA Castle Ashby Taf. 27, 3-4. Schale mit der Töpfersignatur des Epitimos in Kopenhagen, Nat. Mus. 13966: K. Friis Johansen, ActaArch 31, 1960, 129 ff. bes. 131 Abb. 4. Weitere Beispiele bei A. Rumpf, Sakonides (1937) Taf. 28.

[43] Birchall 56 Nr. U (I) 1 führt die Amphora in ihrer Abteilung nicht-klassifizierbarer Stücke; in der Wiedergabe des Pferdes sieht sie Verbindungen mit ihrer New York-Athen-Gruppe F (53 f.).



Abb. 8. Kore Berlin, Staatliche Museen SK 1800.

Yorker Kolonettenkrater oder Thetis auf dem Teller von der Akropolis[44] –, als mit Frauendarstellungen des Gorgo-Maler, KX-Maler oder Sophilos, wo die Frisur wesentlich kleinteiliger untergliedert ist. Die Frauen bei Lydos tragen zwar auch Halsketten[45], doch sind die physiognomischen Unterschiede groß. Größer sind die Übereinstimmungen mit der Athena auf der Randschale des Epitimos, eines Malers aus dem Umkreis des Lydos[46]. Das Muster am Halsrand verbindet die Münchner Frau wiederum eher mit früheren Darstellungen, etwa den Frauen auf der großen Symposionschale des KX-Malers[47].

Bisher wurde die Frauenkopfamphora in die Jahre um 600 datiert; sehen wir uns zur Kontrolle die Frauenköpfe von Nettos- und Gorgo-Maler an. Beiden gemeinsam ist die Stilisierung der Einzelformen; die Ohren ähneln eher pflanzlichen Ornamenten und wirken insgesamt wesentlich altertümlicher[48]. Da die Gefäßform für eine absolutchronologische Datierung wenig aussagekräftig ist, folgen wir den Antiquaria und der stilistischen Ausprägung und setzen die Fertigung der Münchner Frauenkopfamphora ins fortgeschrittene zweite Viertel des 6. Jhs.

Eine ikonographische Parallele, bei der ebenfalls die Kombination Frau-Pferd gewählt wurde, diesmal allerdings innerhalb eines Bildes – zwei ganze Pferde rahmen eine Frauenbüste – liefert die Rückseite der großen melischen Amphora in Athen, datiert ins dritte Viertel des 7. Jhs.[49]; auch hier trägt die Frau einen Ohrring. Der Maler der Amphora bemalte auch einige der von Ph. Zapheiropoulou publizierten Gefäße aus Rheneia[50]. Da die Kombination beider Bildmotive, wie unten weiter ausgeführt, für die melische Keramik typisch ist, stellt sich die Frage, ob der Maler der Münchner Amphora seine Anregung aus diesem Kunstkreis übernahm.

Wer aber ist die Münchner Frau? Wie K. Schauenburg zu Recht feststellte, sind die Büsten späterer Zeit häufig durch Attribute als Götter gekennzeichnet[51], etwa auf der Schale des Epitimos oder denjenigen des Kallis-Malers. Im Falle der Münchner Amphora fehlen solche Elemente allerdings; im Typus entspricht die Frau mit ihrem reichen Schmuck den gleichzeitigen Koren etwa der Akropolis und damit wohl L. Schneiders Mädchen aristokratischer Herkunft[52].

1.4. *Bauchamphoren und Olpen/Oinochoen*

Wie oben bereits angeführt, plazierte der Maler der Freiburger Amphora Pferdeköpfe auch in die Bildfelder zweier Olpen. Zwar finden sich auf weiteren Bauchamphoren und Olpen auch andere Tiere und Einzelmotive im Bildfeld, doch bestand bisher keine Notwendigkeit, beide Bildträger gemeinsam zu behandeln, obwohl bereits zwischen beiden Gefäßformen Verbindungen hergestellt worden

44 New York 31.11.11: Beazley, ABV 108, 5; G.M.A. Richter, MetrMusStud 4, 1932/33, Taf. 1. Athen, Nat. Mus., Akrop. 507: Beazley, ABV 112, 56; Tiverios a.O. Taf. 41.

45 So auch die Frauen bei Sophilos, etwa auf dem Lebes Athen, Nat. Mus., Akrop. 587: Beazley, ABV 39, 15; Bakir a.O. (wie Anm. 27) Taf. 5 Abb. 9.

46 s. Anm. 42.

47 Vathy K 955. K 1280-1281: Kreuzer, Samos a.O. (wie Anm. 29) Kat. 200.

48 Man vergleiche etwa für den Nettos-Maler die Frau mit im Umriß gegebenen Gesicht ehem. Berlin F 1682 (s. oben Anm. 30) oder den Kopf des lyraspielenden Mannes auf dem Pinaxfragment vom Nordabhang der Akropolis: Beazley, Paralipomena 5, 28; O. Broneer, Hesperia 7, 1938, 225 Abb. 58 Taf. 1. Gorgo-Maler: s. etwa den Reiter auf dem Teller Baltimore 48.215: Beazley, ABV 9, 18; D. Callipolitis-Feytmans, Les plats attiques à figures noires (1974) Taf. 14, 1 oder die Sphinx ebenda Taf. 14, 2 (Teller Athen, Nat. Mus., Akrop. 515).

49 Athen, Nat. Mus. 3961: D. Papastamos, Melische Amphoren (1970) Taf. 3.

50 Ph. Zapheiropoulou, Προβληματα της μελιακης αγγειογραφιας (1986) 153.

51 Schauenburg a.O. 69 (wie Anm. 28) Anm. 46.

52 Bereits R. Hackl, JdI 22, 1907, 84 f. hielt die Frau für eine Sterbliche; L. Malten, JdI 29, 1914, 227; L.A. Schneider, Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen, 2. Beih. Hamburger Beiträge zur Archäologie (1975).

waren[53]. Die beiden Basler Olpenfragmente mit den Pferdeprotomen (Abb. 3-4) und ein weiteres, unpubliziertes Fragment aus Brauron mit zwei hintereinander gestaffelten Pferdeköpfen im Bildfeld belegen nun nicht nur die Verbindung der Gefäßformen, sie zwingen uns geradezu, den Bildschmuck beider Formen zur inhaltlichen Klärung heranzuziehen[54]. Bauchamphoren[55] und Olpen sind durch die gemeinsame Verwendung des Bildfeldes charakterisiert und unterscheiden sich damit von Gefäßformen, deren Dekoration aus durchlaufenden Friesen besteht – etwa Dinoi[56], Hydrien[57], Kratere[58], Halsamphoren[59], Oinochoen[60] oder Deianeira-Lekythen[61]. Auf diesen Gefäßen nehmen Figuren aus dem göttlichen oder heroischen Bereich mehr und mehr die Mitte ein, gerahmt vom Tierfries, bevor fast ausschließlich dem Mythos entnommene Erzählungen in den Friesen die Oberhand gewinnen. In dieser Hinsicht ist also eine klare Abgrenzung der Bildfeldornamentik ab zumindest dem zweiten Jahrhundertviertel feststellbar, die aus der Tradition der Darstellungsform resultiert. Im ersten Viertel des 6. Jhs. stellen die Motive der Bildfelder einen Ausschnitt aus dem gängigen Repertoire dar und setzen sich nur durch ihre konzentrierte, emblemartige Anbringung ab. Insofern präsentieren sich die Bildfeldamphoren zunächst als innovativ in ihrer Verzierungsart und Wahl der Motive, die auch von Bedeutung zu sein scheinen, in ihrer Fortsetzung aber auch als traditionell, was ebenfalls aussagekräftig sein sollte.

Bereits J.D. Beazley hat Olpen und Oinochoen mit Einzelmotiven im Bildfeld aufgelistet[62]; sie entstanden durchweg in der Werkstatt des Gorgo-Malers, dem auch die Einführung der Pferdekopfamphoren zugeschrieben wird[63] und fanden sich in Nekropolen[64] und Heiligtümern der gesamten antiken Welt.

Der Motivschatz von Olpen und Bauchamphoren stammt aus dem Bereich der Tierwelt und umfaßt reale Tiere (Pferde, Panther, Stiere, Widder, Eber, Rehe, Hähne, Schwäne, Delphine) oder Mischwesen (Sphingen, Sirenen); ausgesprochen selten sind die Darstellungen der mythologischen Sphäre oder der Alltagswelt entnommen. Außer auf Bauchamphoren und Olpen bzw. Oinochoen finden sich Protomen, diesmal menschliche, auf einigen wenigen Amphoriskoi und Lekythen des ersten Jahrhundertviertels aus dem Umkreis der Werkstatt des Gorgo-Malers, die zusammen mit Tieren die Friese füllen[65].

2. Die Geschichte der Protomen[66]

2.1. *Die Vorläufer und Parallelen*

2.1.1. *Die vorarchaische Zeit*

Die frühesten Protomendarstellungen, Stierprotomen mit verschränkten Hörner auf geneigten Köpfen, kennen wir von Gefäßen des spätmykenischen Protome-Malers[67]. Stiere gibt es in seinem Oeuvre

[53] I. Scheibler, JdI 102, 1987, 76; dies., JdI 76, 1961, 38.

[54] Zu den Basler Olpen oben Anm. 4.

[55] Bauchamphoren werden nur selten mit Friesen verziert, s. etwa die des Camtar-Malers New York, Slg. Kallimanopoulos: Beazley, Paralipomena 31, 10; Boardman a.O. (wie Anm. 15) Abb. 52; s. dazu auch Moore 5.

[56] Dies beginnt mit dem Dinos des Gorgo-Malers in Paris, Louvre E 874 (Beazley, ABV 8, 1), setzt sich über die Dinoi des Sophilos (Beazley, ABV 39, 12-16) fort bis zum Maler von Akropolis 606 (Beazley, ABV 81, 1) und Lydos (Beazley, ABV 107, 1).

[57] Dies gilt bis zu den Hydrien der tyrrhenischen Gruppe (Beazley, ABV 104, 126-129); Moore 36. s. etwa die fragmentierte Hydria des KX-Malers K 1210 aus dem Heraion von Samos (Kreuzer, Samos a.O. [wie Anm. 29] Kat. 72) oder aus dem Umkreis des Klitias (ebenda Kat. 75), die des Klitias von der Athener Akropolis (Beazley, ABV 77, 8), des Malers von Akropolis 601 (Beazley, ABV 80, 1). Die Verwendung von Bildfeldern sehen wir dann im späten zweiten Jahrhundertviertel bei Lydos (s. z.B. Paris, Louvre E 804 oder Athen, Kerameikos: Beazley, ABV 108, 13 und Beazley, Paralipomena 45; M.A. Tiverios, ῾ο Λυδὸς και τὸ ἔργο του [1976] Taf. 7. 29). Bauchige Hydrien tragen weiter Friesdekoration, s. die des Ptoon-Malers New York 56.171.28: Beazley, ABV 84, 4; Boardman a.O. (wie Anm. 15) Abb. 51 oder das namengebende Stück des Malers von London B 76: Beazley, ABV 85, 1; Boardman a.O. Abb. 54.

[58] Dies gilt etwa noch für Kolonettenkratere, die Lydos bemalte, s. etwa London, Brit. Mus. 1948.10-15.1 (Beazley, ABV 108, 8; Tiverios a.O. Taf. 8) und für die Volutenkratere des Klitias, Florenz 4209: Beazley, ABV 76, 1; Cristofani a.O. (wie Anm. 29) passim oder Moskau, Puschkin Mus. 2986: Beazley, ABV 77, 2; D. v. Bothmer, AntK 24, 1981, 66 f. Taf. 10, 1 und Basel, Slg. Cahn HC 1418: Kreuzer, Frühe Zeichner a.O. (wie Anm. 4) 39 f. Nr. 30, nicht aber für den des Sophilos (Athen, Nat. Mus. 12587: Beazley, ABV 40, 24; Bakir a.O. [wie Anm. 27] 67 A. 15 Taf. 18).

[59] Ausgesprochen selten finden sich Halsamphoren mit Bildfeld verziert, z. B. die des Gorgo-Malers in Richmond 62-1-10: Ancient Art in the Virginia Museum (1973) 71 Nr. 86 oder Paris, Louvre E 822: Picozzi Taf. 37, 44; s. dazu Moore 10.

[60] s. etwa die Oinochoe und Olpe des Kerameikos-Malers aus dem Kerameikos in Athen Inv. 40 und 42: Beazley, ABV 19, 2 und 18, 1; K. Kübler, Die Nekropolen des späten 8. bis frühen 6. Jahrhunderts v. Chr., Kerameikos VI 2 (1970) Taf. 93 und 98.

[61] Paris, Louvre CA 823: Beazley, ABV 12, 23; Boardman a.O. Abb. 16 (ein Helm zwischen zwei Löwen). Lekythen des Malers von Istanbul 7314: Williams a.O. 63 Abb. 1-3; MuM 63 (1983) 11 Nr. 14.

[62] Beazley, ABV 14-15 unter "Early Olpai".

[63] s. oben S. 96 mit Anm. 6.

[64] In etruskischen Nekropolen fanden sich nur wenige Bildfeldamphoren; dies liegt mit Sicherheit daran, daß der großflächige Import attischer Keramik nach Etrurien erst später einsetzt. Zu Neufunden s. etwa M.G. Marzi, Prospettiva 26, 1981, 49 f. Bauchamphora aus der Werkstatt des Gorgo-Malers aus Cerveteri, Grab 170, Loc. Bufaloreccia, Cerveteri Mus. 67730: M.A. Rizzo in: M. Cristofani (Hrsg.), Civiltà degli Etruschi (1985) 196 Nr. 1; Abb. S. 198 (H 36 cm, Dm 25 cm; nach rechts hockender Löwe im Bildfeld). Zum Handel mit attischer Keramik nach Etrurien s. etwa M. Martelli in: M. Cristofani (Hrsg.), La civiltà degli etruschi (1985) 175ff.

[65] s. unten unter 2.1.3.

[66] Pegasosprotomen bleiben hier unberücksichtigt; s. dazu N. Yalouris, Pegasos (1987) passim.

[67] Zum Maler und seiner Zeitstellung (SH III) s. S.A. Immerwahr, AJA 60, 1956, 137 ff.; E. Vermeule - V. Karageorghis, Mycenaean Pictorial Vase Painting (1982) 53 zu Nr. 76. 80; weitere Beispiele V. 81-83. 85. 88-91. 93. 97; "Ripe pictorial II

auch als Ganzfiguren[68], gelegentlich sind beide Formen auf einem Gefäß kombiniert[69]. Frontale Stierprotomen zieren eine Schale aus Enkomi[70]. Aus Silber ist eine Schale des mittleren 13. Jhs. aus dem Kammergrab 24 von Mykene mit einer Reihe bärtiger, nach links gerichteter Köpfe. Protomen dienen aber nicht nur als Schmuck von Gefäßen – wie einer Tasse aus Pylos –, sondern auch auf geschnittenen Steinen wie einem Amethyst bereits des 16. Jhs[71]. Protomen fehlen im Motivschatz der festländischen Keramik geometrischer Zeit gänzlich[72]. Anders ist das außerhalb des Festlands; ein in Pithekussai gefundener Krater italischer Produktion trägt eine Reihen von Männerbüsten[73], eine Pyxis aus Thera eine Reihe von Pferdeprotomen[74].

Eine interessante Gruppe sind die attischen mittel- und spätgeometrischen Pferdepyxiden, auf deren Deckel ein, zwei, drei oder vier ganze, geschirrte Tonpferde stehen; sie wurden – und das ist auffällig – vor allem in Frauengräbern, häufig in mehreren Exemplaren mit unterschiedlicher Pferdezahl, am Kopf oder der Hand der Verstorbenen abgelegt[75]; in athenischen Werkstätten gemacht, verblieben sie bis auf wenige Ausnahmen in Attika. Dem hohen Wert des Pferdes und des Streitwagens innerhalb der geometrischen Gesellschaft entsprechend, wofür sie als *pars pro toto* stehen, werden sie als Statussymbole für die Zugehörigkeit der Toten zur höchsten Gesellschaftsschicht verstanden. Reparaturen, Beschädigungen und Gebrauchsspuren belegen ihre Verwendung über längere Zeit; sie wurden demnach nicht primär als Grabbeigabe hergestellt, sondern als wertvolles Behältnis einer Frau (!) beigegeben.

In anderen Gattungen wird auch in nachgeometrischer Zeit das Motiv der Protome kontinuierlich weiterbenutzt, etwa für Attaschen- bzw. Aufsatzfiguren von Greifenkesseln, die durchgehend und in verschiedenen Zentren der griechischen Welt hergestellt[76] und auch in Ton imitiert wurden[77].

2.1.2. *Die archaische Zeit*

2.1.2.1. Die Kykladen

Die Maler der zweiten Hälfte des 7. Jhs. auf den Kykladen[78] hatten eine besondere Vorliebe für Tier- und Menschenprotomen: Pferdeprotomen erscheinen am Hals von Miniatur-[79] und Halsamphoren[80], desweiteren verteilt auf Hals (Vorderseite) und Schulter (Rückseite) von Halsamphoren[81]. Frauenbüsten dominieren die Bildfelder von Hals, Schulter oder Bauch auf Hydrien oder Amphoren aus Rheneia, häufig mit ganzen Pferden auf der Schulter kombiniert[82]; demgegenüber ist nur eine Männerbüste belegt[83]. Auch Skyphoi werden mit in Friesen oder einzeln angeordneten Protomen verziert[84]. Die Frauenbüsten werden von Ph. Zapheiropoulou als Göttinnen, das Pferd als sepulkrales Element und die Reiter demzufolge als Heroen gedeutet. Diese Motive sind aufgrund der zeitlichen Priorität die Vorbilder für die attischen; weitere Einflüsse der kykladischen auf die attische Keramik unterstützen diese Annahme[85].

(3. Viertel 13. Jh.) aus einer Werkstatt auf Zypern, die enge Verbindungen mit Tiryns aufweist. s. z. B. London, Brit. Mus. C 575 und 576: Immerwahr a.O. Taf. 52, 4.

68 z.B. auf dem Krater London, Brit. Mus. C 402: Immerwahr a.O. Taf. 52, 4.

69 Ebenda.

70 Nikosia 4.207: R. Hampe - E. Simon, Tausend Jahre frühgriechische Kunst (1980) Abb. 144.

71 Athen, Nat. Mus. 2489: Hampe - Simon a.O. Abb. 143. Tasse aus Pylos in Athen, Nat. Mus. 7842 und 7843: Sp. Marinatos, Kreta, Thera und das mykenische Hellas (1986) Taf. 226 unten. Diskoider Amethyst aus Mykene in Athen, Nat. Mus. 8708: Hampe - Simon a.O. Abb. 262.

72 Pferde als Ganzfiguren gibt es hier hingegen in Massen, geweiht in Heiligtümer, aber auch Pferdegruppen oder Pferde als Gerätfiguren auf den Ringhenkeln von Bronzekesseln, s. z. B. Schweitzer, Die geometrische Kunst Griechenlands (1969) Taf. 218-220.

73 G. Buchner, RM 60/61, 1953/54, 50 f. Taf. 16, 2; 17.

74 E. Pfuhl, AM 28, 1903, 198 Nr. 65 Taf. 35, 2; K. Friis Johansen, Les vases sicyoniens (1923) 56.

75 Dazu zuletzt S. Langdon in: dies. (Hrsg.), From Pasture to Polis. Art in the Age of Homer. Katalog University of Missouri-Columbia (1993) 103 ff.; zur Deutung 108 f. s. auch B. Bohen, Die geometrischen Pyxiden, Kerameikos XIII (1988) 8-12; Katalog 95 ff.; ein Vorläufer, eine Kugelpyxis mit einem Pferd, stammt von der Agora in Athen (P 19240) und bereits aus dem 9. Jh., s. Bohen a.O. 45 Abb. 9 a-b.

76 Dazu U. Jantzen, Griechische Greifenkessel (1955); H.-V. Hermann, Die Kessel der orientalisierenden Zeit I und II, OlF VI (1966) und XI (1979). Allgemein zu Greifen an Greifenkesseln C. Rolley, Die griechischen Bronzen (1984) 72-75.

77 Aus Gortyn: D. Levi, ASAtene N.S. 17/18, 1955/56, 235 Abb. 28. s. etwa auch den späteren Kessel mit Greifen- und Hahnenprotomen aus dem Kerameikos von Athen Inv. 148 und 150: Kübler a.O. Taf. 57 unten.

78 Sie stammen wahrscheinlich aus Naxos, s. F. Knauß, OMROL 76, 1996, 119 f.

79 Pferdeprotome mit Vorderbein: Chr. Karusos, JdI 52, 1937, 169 Abb. 2.

80 Ch. Dugas, Les vases orientalisants de style non mélien, Delos XVII (1935) Taf. 2 Abb. 4. Taf. 3 Abb. 3a (jeweils mit Halfter). Taf. 5 Abb. 7a (Gruppe B a).

81 Dugas a.O. Taf. 15 a-b. 16 a-b (ohne Halfter); K. Sheedy, BSA 80, 1985, 180 (Gruppe C, wohl naxisch). Exemplar aus Thera: H. Dragendorff, Theraeische Graeber II (1903) 203 Nr. 10 Abb. 407-408.

82 Zapheiropoulou a.O. (wie Anm. 50) passim; Frauenbüste zwischen Pferden auf der Hydria Mykonos 542: ebenda Abb. 26 Nr. 3 Abb. 47.

83 Zapheiropoulou a.O. Abb. 73.

84 Sheedy a.O. 151 ff.

85 so auch E.T.H. Brann, Late Geometric and Protoattic Pottery, The Athenian Agora VIII (1962) zu Nr. 572 und 573. Sie verweist auf den Teller (s. Anm. 94) als attischen Vorläufer (K. Kübler, Altattische Malerei [1950] 55 Abb. 42, vor 650), hält aber die kykladischen Stücke für die frühesten; so auch Scheibler a.O. 77. Sheedy a.O. 189 geht davon aus, daß der wohl naxische Ad-Maler des späten 7. Jhs. in einer athenischen Werkstatt sein Handwerk erlernte.

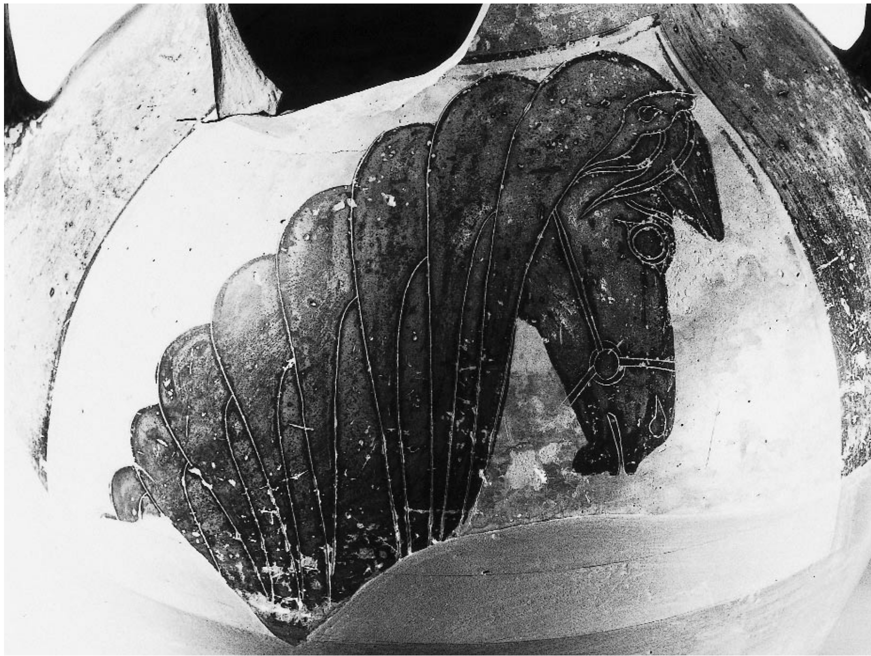


Abb. 9. Pferdekopfamphora Athen, Nationalmuseum 903.

2.1.2.2. Korinth und Athen[86]

In Korinth lassen sich wie auf den Kykladen bereits früh Protomen nachweisen. Die ältesten sind Vogelprotomen des frühprotokorinthischen Vogel-Protomen-Malers[87]; einige Zeit später setzt der Maler einer spätmittelprotokorinthischen Oinochoe einen Männerkopf nur im Umriß vor einem Dreifuß[88], Pferdeprotomen zieren die Böden konischer Oinochoen[89]. Nach einer weiteren Unterbrechung werden solche Motive dann von mittel- und spätkorinthischen Malern wiederaufgenommen, die sich dabei wohl von athenischen Vorbildern haben anregen lassen[90]. Frauenbüsten werden jetzt bewußt als Motive auf dem Gefäß verwendet – nicht nur als Applike am Rand – wie unter dem Henkel eines Aryballos[91]. Pferdeprotomen passen sich gut ein in die Rundung von Tellern, in vielen Fällen mit Vorderläufen wie später in der athenischen Malerei[92].

[86] Es sei hier auch auf die vielen Münzen mit Protomen verwiesen, s. etwa L. Weidauer, Probleme der frühen Elektronprägung (1975) passim, zu Pferdeprotomen und –köpfen bes. die Beispiele 31 f. Taf. 16. "Wappenmünze" mit Pferdeprotome im Galopp nach rechts bei C. Seltman, Greek coins (1955) Taf. III, 13.

[87] s. z.B. den Aryballos aus Kyme in Neapel 128296: Johansen a.O. Taf. 5, 3; D.A. Amyx, Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period I (1988) 17 Nr. 1.

[88] Berlin A 209 (Ü 8, aus Ägina): Schauenburg a.O. (wie Anm. 28) 68 f. Taf. 11; U. Gehrig - A. Greifenhagen - N. Kunisch, Führer durch die Antikensammlung (1968) 58 f. Taf. 40 (verstanden als Sieger mit seinem Ehrenpreis); CVA Berlin (6) Taf. 7, 2; S. Morris, The Black and White Style (1984) 50 (hier als früheste Protome der griechischen Kunst bezeichnet).

[89] Beispiele im CVA a.O. 28.

[90] Ein schon frühkorinthisches Alabastron aus Alt-Smyrna trägt eine Ziegenbockprotome mit einem Vorderbein: Izmir BYR 1948-1951: E. Akurgal, Alt-Smyrna I (1983) Taf. 104 d. Mittelkorinthisch: s. z. B. die Teller des Chimaira-Malers in Palermo (ohne Zügel) und vielleicht des Malers der Kopenhagener Sphingen in München 346 A (mit Zügeln): P. Lawrence, AJA 63, 1959, Taf. 88 Abb. 12-13; Amyx a.O. 171, 1 und 169 II 2; an Pyxiden applizierte Frauenköpfe, z. B. aus dem Demeter- und Koreheiligtum in Korinth C-64-408: E. Pemberton, The Sancuary of Demeter and Kore. The Greek Pottery, Corinth XVIII 1 (1989) 122 Nr. 259 Taf. 27. Frauenköpfe auf den Henkeln von mittelkorinthischen Aryballoi: s. etwa Basel, Slg. Cahn HC 1167: Kreuzer, Frühe Zeichner a.O. (wie Anm. 4) 32 Nr. 22. Spätkorinthisch: Fragment C-65-38 aus dem Demeter-Kore-Heiligtum in Korinth: Pemberton a.O. 123 f. Nr. 261 Taf. 27, auf dem eine der Frauenbüsten mit der Beischrift Hera versehen ist; Bauchamphora mit Bildfeld Tarent 4949: Amyx a.O. Taf. 114, 1 a. 261, 1. 2.

[91] Delos B 6.199: Ch. Dugas, Les vases de l'Heraion, Délos X (1928) 66 Nr. 152 Taf. 21.

[92] Pferdeprotomen auf frühkorinthischen Tellern: Auf der Außenseite des Tellers des Chimaira-Malers in Palermo (Amyx a.O. I 169 (ii) 2, mit verschränkten Beinen); auf den Innenseiten von Tellern vielleicht des Malers der Kopenhagener Sphingen (München 346 A: ebenda 171 Nr. 1), eines Tellers der Chimaira-Gruppe (Palermo: ebenda 173 Nr. 9, Gorgoneion umgeben von Wirbel aus Pferde- und Löwenprotomen) und Athen (ebenda 173 Nr. 11, Vorderbeine verschränkt). Auch auf einem Aryballos in München 7637: S. Wolf in: Eine Stiftung. Eine archäologische Sammlung. Ein Schicksal. Der Publizist Hermann Lutz und die Herbert-Lutz-Gedächtnis-Stiftungen in München (1996) 48-

In Athen also sind erstmals auf den Außenseiten eines frühprotoattischen Tellers vier Pferdeprotomen dargestellt, alle mit Vorderbeinen und angelegtem Zaumzeug[93]. Im dritten Viertel des 7. Jhs. schmückt der Widderkannen-Maler eine Olpe mit einer Löwenprotome[94], der Paar-Maler seine Halsamphoren am Hals mit einer Stierprotome[95] oder gegenständigen Pferdeprotomen[96]. Dieselben zieren den Hals einer Halsamphora aus dem Tholosgebiet der Athener Agora[97], wenig später erscheinen sie an gleicher Stelle auf Halsamphoren des Löwenmalers[98] oder auf Amphoren aus Ägina, wo auch erstmals die im Umriß gezeichnete Frauenprotome erscheint[99]. An weiteren Beispielen haben wir ein Randfragment eines hohen gewölbten Skyphoskraterdeckels aus Athen[100] und Halsfragmente von Halsamphoren mit gegenständigen Pferdeprotomen[101]. Motivisch fällt aus dieser Reihe eine protoattische Oinochoe von der Agora in Athen mit einer Transportamphora im Bildfeld auf der einen und gegenständigen Pferdeprotomen auf der Gegenseite[102]. Konventionell zeigen sich der Nettos-Maler[103] und sein Schüler, der Panther-Maler[104], in der Wahl von gegenständigen Pferdeprotomen für die Dekoration von Lekanisinnenbildern. In Korinth ist die Verwendung von Protomen als Motiv in der bemalten Keramik nicht durchgängig nachzuweisen, es gibt immer wieder Lücken. Anders in Athen; hier belegen Beispiele die Kontinuität des Motivs ab dem entwickelten Protoattischen.

2.1.2.3. Lakonien

Aus spartanischer Produktion sind Protomen oder -gruppen in verschiedenen Materialien überliefert: Im Artemis Orthia-Heiligtum fand sich eine rundplastische Pferdeprotome (Gerätfigur) aus Elfenbein[105], aus einer lakonischen Werkstatt stammt auch die ebenfalls elfenbeinerne Protome einer Frau mit Polos und Halskette[106]. In Blei, Bronze und Ton wurden Gruppen einer von zwei Pferdeprotomen gerahmten Frau gearbeitet[107], aus Blei wurden Pferdekopfanhänger gegossen[108].

2.1.2.4 Argos und Olympia[109]

Aus dem Heraion von Argos kommt ein Bronzeteller, dessen Griff als Pferdeprotomen gebildet wurde[110]. Aus dem Heiligtum in Olympia wiederum kennen wir Hydria-Horizontalgriffe früh- bzw. spätarchaischer Zeit mit antithetischen bzw. gegenständigen Pferdeprotomen[111]; hierher stammen auch Trensenknebel des Luristan-Typus, die als Schmuck den Herrn der Tiere mit Pferdeprotomen verbanden[112].

2.1.2.5. Ostgriechenland und Kreta

Die ersten Zeugnisse von Protomen aus dem ostgriechischen Bereich kennen wir aus dem Heraion von Samos, so zum Beispiel ein Stierkopfrhyton aus Bronze aus dem späten 7. Jh., nach der Inschrift ein Weihgeschenk an Hera[113]. Ein Wasserspeier desselben Fundortes hat die Form einer Löwenprotome, auf der ein Frosch sitzt[114]. Daß sich Protomen auch als Verzierung von Kriegsgerät eignen, zeigen Menschenköpfe auf einem Schild des 7. Jhs.[115].
Im äolisch-nordionischen Gebiet werden dann im 6. Jh. vorzugsweise die Innenseiten von Tellern mit Ziegenprotomen und ihren Vorderläufen oder Greifenprotomen verziert[116]. Chiotische Töpfer klebten wie ihre korinthischen Kollegen Frauenköpfe an Schüsselränder oder Oinochoen[117]. In Klazomenai

51. Attisch: s. etwa die Halsamphora mit Bildfeld Bloomington 74.10.1: W. Stern in: W.G. Moon - L. Berge (Hrsg.), Greek Vase-Painting in Midwestern Collections (1979) 48-50 Nr. 29.
93 Athen, Kerameikos Inv. 74: Kübler a.O. 445 f. Nr. 34 Taf. 24; Callipolitis-Feytmans a.O. Taf. 1.
94 Athen, Agora P 22550: Brann a.O. 93 Nr. 544 Taf. 33.
95 Athen, Agora P 22299: Brann a.O. 96 Nr. 572 Taf. 36.
96 Athen, Agora P 22551: Brann a.O. 96 f. Nr. 573 Taf. 36. Eine Frauenbüste findet sich auf der fragmentierten Amphora Athen, Agora P 17493: Brann a.O. 97 Nr. 578 Taf. 37.
97 Athen, Agora P 12208: Brann a.O. 99 Nr. 588 Taf. 37.
98 Athen, Nat. Mus. 16393: Beazley, ABV 2, 1; T.J. Dunbabin, BSA 45, 1950, 195 Anm. 7 Taf. 18 a (mit Vorderbeinen).
99 Z.B. auf den fragmentierten Amphoren Berlin A 11 und A 10: CVA Berlin (1) Taf. 4, 4 und 6, 1.
100 Agora P 25268: Moore 153 Nr. 408 Taf. 40.
101 Athen, Agora P 12208 und P 10195: Moore 117 Nr. 132 Taf. 16 und 119 Nr. 138 Taf. 17.
102 R.S. Young, Hesperia 7, 1938, 417 Abb. 5.
103 Athen, Nat. Mus. 16366: Beazley, Paralipomena 4, 10; Karouzou a.O. (wie Anm. 29) Taf. 36 f. Taf. 64. 67; H.A.G. Brijder, Siana Cups I and Komast Cups (1983) 53 m. Anm. 265.
104 Boston 63.1611: Beazley, Paralipomena 10; CVA Boston (1) Taf. 1, 1-2; Picozzi Taf. 61-62.
105 R.M. Dawkins, BSA 1906/07, 99 Abb. 30 e; E.-L. Marangou, Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzerein (1969) Abb. 146 a-b; s. auch R.M. Dawkins (Hrsg.), The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta (1929) Taf. 172, 1.
106 Hesperia Arts Auction New York 27. 11. 1990, Nr. 53.
107 H.-V. Hermann, JdI 83, 1968, 21 Abb. 15 (Blei). Zu den Terrakotten s. etwa Dawkins (1929) a.O. Taf. 32, 4-5. Bronze: Athen, Nat. Mus. 16722: Marangou a.O. 238 Anm. 346.
108 s. etwa Dawkins (1929) a.O. 266 Abb. 123.
109 Ausschlaggebend für die folgenden Zuordnungen ist die Herkunft, da die Zuweisung an Werkstätten immer noch schwierig ist.
110 Athen, Nat. Mus.: U. Jantzen, AM 63/64, 1938/39, 143 Nr. 12 Taf. 26; weitere Beispiele ebenda 142 ff.
111 Inv. B 7490 und 13240: W. Gauer, Die Bronzegefässe von Olympia I, OlF XX (1991) 261 Hy 33 Taf. 91, 3 (spätarchaisch I, korinthisch). 261 Hy 34 Taf. 91, 1 (früharchaisch).
112 H.-V. Herrmann, JdI 83, 1968, 1 ff. Rekonstruktion ebenda 9 Abb. 4.
113 H. Kyrieleis, Führer durch das Heraion von Samos (1981) 20 Abb. 8.
114 Athen, Nat. Mus. 16512: Rolley a.O. 78 Abb. 59.
115 Vathy, Mus. (unpubliziert).
116 Ziege: München 453: CVA München (6) Taf. 277, 2. ehem. Basel, Kunsthandel: MuM 26 (1963) 37 Nr. 78 Taf. 23. Greif: München 8699: CVA a.O. Taf. 276, 3.
117 s. A. Lemos, Archaic Pottery of Chios (1991) Taf. 24-26. 42. 51-52.

sehen wir die Vorderteile von Flügelpferden auf einer fragmentierten Amphora[118].
Ketten des 7. Jhs. mit Anhängern in Form von Frauenköpfen wurden auf Rhodos gefunden[119]. Kreta wiederum ist die Heimat von Pferdeschmuck (!) aus kostbaren Materialien, in die am Ende des 7. und im ersten Viertel des 6. Jhs. Pferdeprotomen graviert wurden[120].

2.1.2.6. Etrurien und Unteritalien

Im Gegensatz zum bisherigen Materialbestand gibt es in Etrurien nicht nur gemalte Protomen, sondern auch Büstengefäße, die Kanopen. Sie entstehen ab der ersten Hälfte des 7. Jhs. als Aschenbehälter, stammen demnach aus Gräbern[121]. Büsten erfreuen sich im 6. Jh. als Appliken und plastische Verzierung an Buccherogefäßen großer Beliebtheit[122]. Wie auf Samos wurde auch hier ein Schild (aus der Zeit um 600 und hier am Rand) mit Menschen- und Tierköpfen verziert[123]. Weiterer Vertreter des Kriegsgeräts ist ein in einem Stück gegossener Kegelhelm der Variante "Ordona", gefertigt in den ersten Jahrzehnten des 7. Jhs. in einer der griechischen Kolonien in Unteritalien, dessen Kalotte eine aus Bronzeblech getriebene Pferdeprotome und dessen Wangenschirme je eine ebenfalls getriebene Greifenprotome tragen[124]. Er gehört in eine Gruppe von wenigen weiteren, gleichartigen Helmen[125], die, von einer Protome bekrönt, z. B. von einem Krieger auf einer frühattischen Amphora in Athen getragen werden[126].
Einer Werkstatt in Tarent wiederum wurde eine Bronzehydria zugeschrieben, deren Henkel mit Pferdeprotomen verziert wurde[127]. In einer lokalen Werkstatt entstand im mittleren 7. Jh. ein mit einer Tierprotome verzierter Krater[128].

2.1.3. *Auswertung*

Protomen sind also bereits in mykenischer Zeit ein beliebtes Motiv gewesen. Menschen und Tiere finden hier ab dem 16. Jh., mehrheitlich allerdings im 14. und 13. Jh. in verschiedenen, teilweise sehr aufwendig hergestellten Gattungen Verwendung.
In geometrischer Zeit verzichten die Maler der festländischen Werkstätten auf die Darstellung von Protomen[129], wiewohl doch die Metopen spätgeometrischer Gefäße dazu einladen. Nur zwei Darstellungen aus dem westgriechischen Bereich bzw. von Thera belegen die Verwendung des Motivs in spätgeometrischer Zeit. Wenn diese beiden Gebiete, wie die Überlieferung will, vom Festland besiedelt wurden, wird das Phänomen umsomehr zum Rätsel, zumal sich vor allem Greifen als Protomenfiguren in der Bronzeplastik großer und stetiger Beliebtheit erfreuten. Als Ganzfiguren sind Pferde aus unterschiedlichen Materialien aber in dieser Zeit auch auf dem Festland weit verbreitet, wobei gerade die athenischen Pferdepyxiden erstmals eine eindeutige Verbindung zwischen Frau und Pferd herstellen[130].
Ab früharchaischer Zeit fließen die Beispiele, wenn auch zunächst nur spärlich, so doch im westlichen Teil der antiken Welt. Einzig auf den Kykladen läßt sich im zweiten und dritten Viertel des 7. Jhs. eine Konzentration der Protomendarstellungen nachweisen, die wohl aufgrund der Beziehungen zu Athen die Anregung für die attischen gegeben haben wird[131].
Daß Künstler für Geräte mit einem inhaltlichen Bezug zu Pferden oder Krieg, Trensenknebel oder Helme etwa, Pferdeprotomen als Schmuck wählen, liegt nahe; anders ist dies bei Bronzegeschirr wie Tellern oder Hydrien.
In Athen ist die Vorliebe für die Protome eine Konsequenz der Beliebtheit von Amphoren mit

[118] London, Brit. Mus. 88.2-8.45 und 1906.3-1.16: CVA London (8) II D.n. Taf. 10, 3.
[119] Etwa Frauenbüsten auf Goldplättchen aus Kamiros in London, Brit. Mus. 1103. 1108: R.A. Higgins, Greek and Roman Jewellery[2] (1980) Taf. 20 b. 19 c. Auf einem weiteren Goldplättchen ist eine Frauenbüste mit zwei Pantherköpfen darüber kombiniert: London, Brit. Mus. 1152: ebenda Taf. 19 b.
[120] z. B. die Mitren New York 1989.281.51-52 (ehem. Slg. N. Schimmel): H. Hoffmann, Early Cretan Armorers (1972) Taf. 31. 33. 42, 1; E.J. Milleker in: Ancient Art. Gifts from the Norbert Schimmel Collection. MetrMusBull Spring 1992, Abb. S. 39. Sie zeigen einmal Pferdeprotomen ohne und einmal mit Vorderbeinen.
[121] s. dazu R.D. Gempeler, Die etruskischen Kanopen (1974); O.J. Brendel, Etruscan Art (1978) 106 ff.
[122] s. etwa den Kelch auf hohem Fuß in Jerusalem: Italy of the Etruscans. Katalog Jerusalem (1991) 195 Nr. 255 oder das Becken ebenda 197 Nr. 259.
[123] Florenz; Mus. Arch. o. Inv. (aus Marsiliana d'Albegna, Banditella-Nekropole): G. de Marinis in: Prima Italia. Arts italiques du premier millénaire avant J.C. Ausstellungskat. Brüssel (1981) 106 f. Nr. 55.
[124] Berlin, Slg. A. Guttmann AG 445: H. Born - S. Hansen, Frühgriechische Helme, Slg. Axel Guttmann III (1994) 31 ff. Taf. 5-8.
[125] s. die Helme aus Ordona und in Ruvo ebenda 15 Abb. 7. 16 Abb. 8.
[126] Athen, Slg. D.J. Passos: Hansen a.O. 52. Zu weiteren Beispielen von "Protomenhelmen" s. ebenda 58 ff.
[127] Aus Treia, Pesaro, Mus. Oliveriano 3314: H. Jucker, Bronzehenkel und Bronzehydria in Pesaro (1966) 52 ff. Taf. 8. Vgl. auch den Henkel ehem. Slg. N. Schimmel ebenda Taf. 35 (um 560) oder den Dreifuß aus Metapont ebenda Taf. 44. 45, 1. Zur Werkstatt der Hydria ebenda 119.
[128] Syrakus, Mus.: E. De Miro, ASAtene 61, 1983, 96 Abb. 100.
[129] So ist auch in der Forschung immer wieder von einer Unterbrechung der Kontinuität die Rede, s. etwa Buchner a.O. 51 Anm. 43 mit Verweisen.
[130] Zu dieser Verbindung auch Ch. Scheffer in: Opus Mixtum. Essays in Ancient Art and Society, Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 8. Ser. 21 (1994) 111 ff.
[131] Zu Verbindungen bereits in geometrischer Zeit J.N. Coldstream, Greek Geometric Pottery (1968) 164. 171.

Bildfeldern[132]. Nach einigen Experimentierstücken beginnt mit dem späten 7. Jh. die eigentliche Blütezeit der Protomenfiguren; einen Schwerpunkt bildet die Werkstatt des Gorgo-Malers, die Bildfeldamphoren und Bildfeldkannen bevorzugt[133]. In diesem Atelier entsteht auch eine Gruppe frühschwarzfiguriger Lekythen mit jeweils einer Männerbüste unter dem Henkel[134]; die weitere Dekoration besteht aus Tieren und teilweise eingestreuten menschlichen oder göttlichen Figuren. Die Männer sind bekleidet und tragen eine Binde im Haar. Auf der Suche nach einer möglichen Erklärung für die Büsten verweist J. Mertens auf etruskische Kanopen; die doppelte Ritzlinie am Hals der Büsten entspräche der Trennung in zwei Gefäßhälften der Kanopen; aber in Athen bezeichnen die zwei Ritzlinien den Chitonrand am Hals[135]. Typologisch vergleichbar ist hingegen eine Bronzestatuette aus der Polledrara-Nekropole (dem sog. Isisgrab) bei Vulci in London[136], aus getriebener Bronze und gegossenen Teilen zusammengesetzt und teilweise mit Goldfolie überzogen und im ersten Viertel des 6. Jhs. in Etrurien entstanden. Aber auch hier ist die Persönlichkeit der Figur – menschliche Verstorbene oder Göttin – nicht zu klären, der Vergleich führt nicht weiter.

2.2. *Die Deutung der Pferdeprotomen*

Menschenfiguren können auf den Vasen der ersten Hälfte des 6. Jhs. nur durch die Beischrift eindeutig identifiziert werden[137] und sind dann Götter oder Heroen. Ohne Beischrift sind sie Sterbliche – wie die attischen Frauen- und Männerbüsten.

Ein Kopfbild entstand, als die Tochter des Töpfers Butades aus Sikyon mit Hilfe einer Lampe den Schatten ihres Geliebten an die Wand warf und seine Umrißlinien aufmalte, nach dem ihr Vater ein gebranntes Tonbild schuf, das bis zur Zerstörung durch Mummius in Korinth in einem Nymphäum aufbewahrt wurde[138]. In diesem Falle handelt es sich also nicht um das Bildnis eines Gottes, sondern eines lebenden Menschen, das ihn in seiner Abwesenheit ersetzt.

Auch die Frauen und Hetären auf korinthischen Vasen (alle aus der Zeit vor der Mitte des 6. Jhs.) sind nach den Beischriften normale Sterbliche und Zeitgenossen der Maler[139]. Hier erscheinen Frauenkopfbilder eingebettet in Darstellungen der weiblichen Sphäre oder des Gelages; wie die benannten Frauen deutet O. von Vacano auch sie als Hetären und ihre Gefährten als Symposiasten, die sich umgeben von ihrer Hoplitenrüstung als Angehörige der Oberschicht darstellen ließen[140]. In Athen werden dieselben Bildinhalte durch reich verziertes Mobiliar und verschwenderisches Interieur verdeutlicht. In all diesen Fällen sind die Kopfbilder Abbreviaturen der Mitglieder der bestimmenden Gesellschaftsschicht[141]. Nach Athen übertragen heißt dies: Frauen sind wie Pferde Statussymbole der Lebenswelt des Aristokraten[142]. Anker und Delphin[143] am Hals vergleichbarer Gefäße erklärten sich als Anspielungen auf die Seefahrt, die in archaischer Zeit und vor allem zu Beginn von Aristokraten betrieben wurde, wie dem Samier Kolaios[144]; Helm und der bärtige Krieger illustrieren die Aretē im Kriegsfall.

Und die Tiere? Sind sie schlicht Überbleibsel einer bildlichen Konvention protoattischer Zeit? Eine bildfeldlose Olpe des Deianeira-Malers in Boston, auf der zwei gegenständige Panther einen Helm rahmen[145] stellt jedoch die Verbindung von Tier- und aristokratischer Alltagswelt her. Denken wir in diese Richtung weiter: Die Pferdeprotome ist als Attribut wiederholt mit Poseidon Hippios und/oder Athena Hippia assoziiert worden[146]. Das Pferd wurde von Poseidon gezeugt; als das erste Pferd mit dem Huf schlägt, kommt die erste Quelle ans Licht und damit

[132] Moore 5 mit Verweis auf zwei Olpen des Ram-Jug-Painters mit Löwenprotome im Bildfeld.
[133] Moore 6.
[134] J. Mertens, MetrMusJ 28, 1993, 5-11. Auch auf der Lekythos der Sammlung Cahn, Basel HC 1410 befindet sich unter dem Henkel ein Mann, wie am fehlenden Weiß deutlich wird; eine Frau eilt zwischen den beiden Panthern nach rechts, s. Kreuzer, Frühe Zeichner a.O. (wie Anm. 4) 29 f. Nr. 18. Dieselbe Anbringung einer Männerbüste an sekundärer Stelle, hier unter dem Henkel, finden wir auf einem fragmentierten, mittelkorinthischen Kolonettenkrater in Bonn Inv. 464. 28-30: A. Greifenhagen, AA 1936, 359 Nr. 12; 360 Abb. 14; wie auf den attischen Gefäßen ist sie bekleidet und trägt eine Binde im Haar.
[135] Vgl. etwa die Gestaltung auf dem Dinos des Gorgo-Malers Paris, Louvre E 874: Beazley, ABV 8, 1; E. Simon, Die griechischen Vasen (1976) Taf. 48 oder auf der Kotyle des KX-Malers Athen, Nat. Mus. 640: Beazley, ABV 26, 21; Simon a.O. Taf. 49 unten.
[136] London, Brit. Mus. 1850.2-27.15b und 16: Mertens a.O. 10 Abb. 13; S. Haynes, AntPl 4, 1965, 15-25 Abb. 3-10 Taf. 9-11; dies., StEtr 57, 1991, 3-9.
[137] s. dazu LIMC I (1981) 435 s. v. Akademos (U. Kron) für den KX-Maler.
[138] O. von Vacano, Zur Entstehung und Deutung gemalter seitenansichtiger Kopfbilder auf schwarzfigurigen Vasen des griechischen Festlandes (1973) 81 ff.; Plin. nat. XXXV 51.
[139] So schon Schauenburg a.O. (wie Anm. 28) 68 Anm. 39.
[140] von Vacano a.O. 92 ff.
[141] vgl. auch die Kopfbilder auf klazomenischen Sarkophagen, s. E. Kirchner, JdI 102, 1987, 146f.
[142] Pferdesport blieb immer auf die aristokratische Schicht beschränkt, s. Tancke a.O. (wie Anm. 8) 105 mit Anm. 48. So auch D. Kyle in: J. Neils (Hrsg.), Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens (1992) 89 mit Verweis auf Isokr. 16, 33 und Aristot. Politika 1289 b, 1321a (Pferdezucht galt als Beweis für Reichtum und gesellschaftlichen Status).
[143] Zwei springende Delphine auf einer Oinochoe aus dem Heraion von Delos, s. Dugas a.O. 178 Nr. 591 Taf. 44.
[144] Hdt. IV 152; G. Shipley, A History of Samos 800-188 BC (1987) 56f. 62.
[145] Boston 1973.9: D. Williams in: Enthousiasmos. Festschrift J.M. Hemelrijk (1986) 65 Abb. 5.
[146] dazu N. Yalouris, MusHelv 7, 1950, 54 f.



Abb. 10. Pferdekopfamphora Athen, Nationalmuseum 904.

Wasser, das Element Poseidons[147]. Durch Pferdeopfer – die Pferde wurden ertränkt – wurde Poseidon an vielen Orten geehrt. Für den Menschen nutzbar wird das Pferd aber erst durch Athena[148].
Gegen die direkte Anspielung auf Poseidon spricht das Fehlen jeglicher Andeutung von Wasser. In den Bildfeldern der Pferdekopfamphoren sind die Protomen durchgängig mit Halfter charakterisiert, also als Nutztiere des Menschen; auf der Hand liegt also die Verbindung mit Athena, der Stadtgöttin Athens.
Nach diesen Ausführungen liegt über der ersten Schicht – Produkt Athens für eine bestimmte Käuferschicht – eine zweite Ebene, auf der durch die Betonung der Stadtgötter Athena und Poseidon die Gruppenzugehörigkeit zur Stadt Athen zum Ausdruck kommt.

3. Die Funktion der Pferdekopfamphoren

3.1. *Pferdekopfamphoren als Maßgefäße?*

Bauchamphoren fungierten neben anderen Aufgaben auch als Hohlmaß; dabei faßt ein Gefäß von 55 bis 60 cm Höhe einen Metretes (39, 312l)[149]. Gerade die entsprechenden Pferdekopfamphoren wurden bereits als Maßgefäße bezeichnet[150]. Ist dem so, so müßte die überwiegende Anzahl der Gefäße die Maße 55 bis 60 cm und, für den halben Metretes, 27, 5 bis etwa 30 cm aufweisen; dies trifft zwar für die Gruppe der größten Amphoren zu (wobei auch hier 50-52 cm vertreten sind), nicht aber für den postulierten halben Metretes: Die Gefäße dieser Größe sind wesentlich spärlicher vertreten als etwa die zwischen 33 und 39 cm. Das spricht gegen eine solche Funktion[151].

3.2. *Die "letzte" Verwendung*

Die Mehrzahl der Pferdekopfamphoren stammt aus Gräbern, was häufig als Hinweis auf die Ikonologie verstanden worden ist[152]. Allerdings sagt der letzte Verwendungszweck nicht unbedingt etwas über die ursprüngliche Funktion aus.
Nicht unmittelbar, aber nur kurz nach ihrer Herstellung gelangte eine Pferdekopfamphora in ein Grab im Kerameikos von Athen, wo sie als Grabgefäß für ein Kinderskelett und zwei korinthische Kännchen sowie einen Amphoriskos diente[153]. Die Bauchamphora mit Helm im Bildfeld aus einem Grab in Phaleron enthielt die Knochen eines Kriegers (?)[154]. Die Pferdekopfamphora aus Velanideza war ebenfalls mit Asche und Knochen gefüllt und stammt aus dem Grab eines Tumulus, auf dem die Aristionstele gestanden haben soll (Abb. 9)[155]. Zur gleichen Zeit entstand die Lyseasstele, die, wie eine weitere fragmentierte Pferdekopfamphora (Abb. 10), in Velanideza nicht weit von der Aristionstele gefunden wurde[156]. Die unteren Paneele der beiden Grabstelen sind wie die vieler anderer mit stehenden oder galoppierenden Reiterbildern verziert[157]; sie sind

[147] W. Burkert, Greek Religion (1985) 138.
[148] Burkert a.O. 139.
[149] I. Scheibler, JdI 102, 1987, 73.
[150] s. dazu die Überlegungen zur Münchner Eulenamphora unter 3.6.
[151] Bislang sind nur wenige Amphoren, die auch alle später entstanden sind, als Maßgefäße gesichert, s. Lang a.O. (wie Anm. 188) 56 ff.
[152] Verwendung der Gefäße für chthonische Kulte: Malten a.O. (wie Anm. 52) 226 ff.; Hackl a.O. (wie Anm. 52) 85 f. 88 ff. Gegen die Verbindung des Pferdes mit dem Tod s. Scheffer a.O. (wie Anm. 130) passim und bes. 133.
[153] Kerameikos Inv. 2784, Amphorengrab SW 70: U. Knigge, Der Südhügel, Kerameikos IX (1976) 84 Nr. 1 Taf. 43, 1-2; Picozzi 14 Nr. 8; Birchall 60 Nr. U 20.
[154] Athen, Nat. Mus. 558: CVA Athen (2) III Hg Taf. 18; S. Karouzou, ADelt 31, 1976, Mel 16 Taf. 3.
[155] Athen, Nat. Mus. 903 (CC 662): Beazley, ABV 16, 5; Malten a.O. 221. 256 Abb. 41; Picozzi Nr. 18; Birchall 53 Nr. F 2 (New York-Athens Horse-Head Group). Sie stammt nach Knigge a.O. 84 Nr. 1 von derselben Hand wie die aus dem Kerameikos (s. Anm. 153). Zum Fundkontext s. A.L. Frothingham, AJA 6, 1890, 361 f.; D. Leekley - R. Noyes, Archaeological Excavations in Southern Greece (1976) 28 f. Zur Aristionstele s. G.M.A. Richter, The Archaic Gravestones of Attica (1961) 47 Nr. 67 Abb. 155-158. Picozzi 62 Anm. 5 nimmt an, die Amphora sei bereits im Grab gewesen, als die Stele darauf gestellt wird. Interessanterweise wurde eine gleichartige Kriegerstele im Dionysosheiligtum von Ikaria (Athen, Nat. Mus. 3071) gefunden (verbaut in der byzantinischen Kirche), s. C.D. Buck, AJA 5, 1889, 9 ff. Taf. 1; Richter a.O. 33 Nr. 46 Abb. 129. 176; sie wurde wohl aus der Nekropole am Hügel südlich von Theater und Pythion dorthin verbracht, s. dazu D.M: Robinson, Hesperia 17, 1948, 151. s. allgemein zu Inschriften auf Grabstelen L. H. Jeffery, BSA 57, 1962, 115 ff., zu Velanideza ebendort 140 f.
[156] Lysiasstele: s. Richter a.O. 48 Nr. 70 Abb. 159-160. Pferdekopfamphora Athen, Nat. Mus. 904 (CC 663): Picozzi Nr. 19; Birchall 53 Nr. F 7.
[157] So etwa die Lysiasstele, die Grabstele in Rom, Mus. Barracco (Richter a.O. 45 f. Nr. 64 Abb. 154) oder Athen, Nat. Mus. 31 (Richter a.O. 48 f. Nr. 71 Abb. 164).

nahezu alle in den letzten beiden Jahrzehnten des 6. Jhs. entstanden, die Männer in ihren Hauptbildern sind mit Attributen des "civic life style" ausgestattet, damit Angehörige der gehobenen Gesellschaftsschicht[158]. Wenn die beiden Amphoren und die Stelen zusammengehören, dann müssen die Gefäße solange im Familienbesitz geblieben sein, bis sie etwa zwei Generationen später in die Gräber gelangten, nicht als Beigaben, sondern als Aschenbehälter. Im zweiten Viertel des 6. Jhs. ging man mehrheitlich von der Verbrennung zur Körperbestattung über[159]; damit verlor die Bauchamphora in den meisten Fällen ihre Bedeutung als Grabgefäß. Die Entstehungszeit und die eigentlich unübliche Nutzung eines solchen Gefäßes beweisen, wie wertvoll die Bauchamphora für ihren Besitzer gewesen sein muß; er hob sie solange auf, daß sie schließlich als sein Aschengefäß ausgewählt wurde. Mit einiger Wahrscheinlichkeit war dieser Mann der von Aristoteles und Plutarch genannte Aristion, ein Gefolgsmann des Peisistratos; er soll um 560 den Vorschlag gemacht haben, zu Peisistratos' Schutz eine Leibwache zu schaffen[160]. Seine Lebensdauer entspräche in etwa der des Peisistratos, er wäre demnach, wenn er und der Mann der Grabstele derselbe sein sollten, hochbetagt gestorben; als Mann aus der unmittelbaren Umgebung des Peisistratos sollte er, wenn nicht schon aus einer bedeutenden Familie stammend, zu Macht und auch Reichtum gekommen sein.

Als Grabgefäß fungierte auch eine weitere Pferdekopfamphora aus der Nekropole nahe der Akademie in Athen; sie lag horizontal in einer ellipsenförmigen Höhlung und enthielt eine Kinderbestattung sowie vier einfach verzierte Miniaturgefäße[161]. Sie war, wie auch andere, vor ihrer Verwendung im Grab repariert worden[162], also anderweitig benutzt worden[163]. Die außergewöhnliche Größe der frühen Pferdekopfamphoren und der späteren Berliner Amphora des Malers von Akropolis 606 könnte darauf hindeuten, daß sie alle auch als Semata Verwendung fanden [164].

3.3. *Die eigentliche Verwendung*

Frauenköpfe und Pferde erscheinen wiederholt im Symposienkontext, in den auch ihre Bildträger gehören. Mit Olpen wurde beim Symposion Wein und Wasser geschöpft, in Etrurien aus Bauchamphoren, die den Wein enthielten[165]; in Athen besteht kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Bauchamphoren und Bankett, sie werden von Komasten oder im mythischen Bereich von zechenden Silenen gebraucht[166], bei dionysischen Feiern unter freiem Himmel und mythischen Gelagen in der freien Natur. Symposien stellen den Rahmen für aristokratische Geselligkeit; hier trafen sich gleichgestellte Männer und unterhielten sich bei Gesang und Gedichten. Symposien dienten aber auch der Schaffung und Aufrechterhaltung von Beziehungen, gerade auch auf politischer Ebene, sie waren also von großer Bedeutung für die archaische Gesellschaft[167]. Hier wurden die Kannen und Bauchamphoren mit Pferdeprotomen, Frauenbüsten und den anderen Bildmotiven also benutzt, in einem Umfeld, wo sie als Symbole für die aristokratische Lebenswelt die Zugehörigkeit ihres Besitzers zur versammelten

[158] S. Houby-Nielsen, Proceedings of the Danish Institute at Athens 1, 1995, 162. Sie kommt in ihrer Untersuchung (ebenda 156) zu dem Ergebnis, daß die Tumuli Begräbnisstätten von Angehörigen desselben sozialen Status und derselben Altersgruppe enthielten; sind vielleicht deshalb verschiedene Grabstelen auf dem Tumulus in Velanideza aufgestellt worden, ist deshalb einer als Krieger (Aristion), ein anderer als Priester (? Lyseas) charakterisiert? Wer waren dann die anderen im Tumulus Beigesetzten? Auch nach R. Osborne spiegelt die Wiedergabe des Aristion nicht seine Herkunft, sondern seine "recognition of civil service", die von höchstem Wert sei, s. Art History 11, 1988, 8.

[159] Dazu zuletzt Houby-Nielsen a.O. 153 ff. bes. 155.

[160] RE 2 (1896) s. v. Aristion 1 (Kirchner); G. von Lücken, AM 44, 1919, 93 Anm. 4.; Athen. Pol. 4, 1 und Plut. Sol. 30.

[161] Athen, Nat. Mus. o. Inv.: G. Daux, BCH 85, 1961, 616 Abb. 23; 618; Picozzi 12 Nr. 3 Taf. 3; Birchall 54 Nr. F 11; Beigaben waren ein Schälchen, ein Skyphos, ein Alabastron und ein Kännchen; dazu Picozzi 60.

[162] Daux a.O. 318. Gleiches gilt für die mit der Nettos-Amphora gefundene Pferdekopfamphora Athen, Nat. Mus. 1003 (CC 661): Beazley, ABV 16, 3 und die Münchner Frauenkopfamphora (s. oben S. 98 ff. mit Anm. 18). S. Hackl a.O. (wie Anm. 52) 85; CVA München (1) Text zu Taf. 1. S. auch die mit Bleiklammern geflickte schwarzfigurige Bauchamphora aus dem Hypogäum in Paestum: Scheibler a.O. 72 Anm. 55; J.G. Pedley, Paestum (1990) 37 Abb. 13.

[163] So auch Scheibler a.O. 110 aufgrund der Gebrauchsspuren.

[164] Dazu D.C. Kurtz – J. Boardman, Greek Burial Customs (1971) 84. Bereits Langlotz a.O. (wie Anm. 18) 176 Anm. 14 vertrat die Meinung, die Pferdekopfamphoren hätten auf den Gräbern gestanden und dies sei der Grund für die Restaurierung der Aristionvase; so auch Beazley a.O. (wie Anm. 23) 36. Als Grabgefäß wurde mit einiger Sicherheit die Sphinxamphora des Nettos-Malers Athen, Agora P 1247 aus dem "rectangular rock-cut shaft" auf der Athener Agora verwendet da ihre Oberfläche durch die Witterungseinflüsse stark angegriffen ist, s. E. Vanderpool, AJA 7, 1938, 365 Anm. 3; Beazley, ABV 5, 2; Moore 115 Nr. 117 Taf. 13. Letzlich läßt sich das aber nicht beweisen, so auch Scheibler a.O. 111 Anm. 191.

[165] Eine Bauchamphora in Boston 1979.618 des Malers von München 1379 (Princeton-Gruppe) zeigt den Transport von Wein in Amphoren mit Ständern und Gipsverschlüssen, s. A.B. Brownlee, RA 1989, 3 ff.; die Amphora selbst gehört zur Gruppe der Gefäße mit dem Maß 37, 5-38, 8 cm, Dm 15, 5-15, 6 cm.

[166] Scheibler a.O. 70 f. 73; Kunst der Schale a.O. 193. Ein interessantes Beispiel in diesem Zusammenhang ist vielleicht die Bauchamphora Bonn 1524: Greifenhagen a.O. 393 Abb. 51; 396 ff. Nr. 45, die auf Hals und Schulter gegenständige Pferdeprotomen mit einem Fries musizierender, Wein trinkender, ithyphallischer Satyrn verbindet. Das Gefäß stammt angeblich aus dem Nildelta und von einem ionischen Maler; Datierung in die zweite Hälfte des 6. Jhs.

[167] s. dazu O. Murray in: ders. (Hrsg.): Sympotica. A Symposium on the Symposion (1990) 3 ff. mit Lit.





Abb. 11-12. Bauchamphora München, Antikensammlung 9406.

Gemeinschaft noch unterstreichen. Wenn sie dort ausgedient hatten, konnten sie, manchmal lange Zeit nach ihrer Herstellung, als Semata auf das Grab oder als Aschenbehälter in selbiges gestellt werden.

3.4. *Die kleinen Pferdekopfamphoren*

Sie stammen alle aus dem Westen der antiken Welt und dienten wie die großen in Attika und die eine nach Cerveteri[168] exportierte große als Grabgefäße[169]. Das Ausbleiben von Pferdekopfamphoren im ersten Viertel des 6. Jhs. in Etrurien – bisher haben sich nur wenige frühe attische Vasen im Westen gefunden[170] – ist eine Folge der Richtung des Exports, der weitgehend nach Osten geht. Wenn dann im zweiten Jahrhundertviertel nur kleine Pferdekopfamphoren im Westen Verwendung finden, obwohl die etruskische Gesellschaft wie die attische eine aristokratisch geprägte ist, deutet das auf eine Bedeutungsverschiebung[171]; genauso ist es im Osten im 2. Jahrhundertviertel, auch hier wurden bisher nur kleine (aus Grab- und Siedlungskontexten) bekannt[172]. Wenn wir bedenken, daß in Etrurien in dieser Zeit große Gefäße von höchster Qualität erworben wurden[173], dann ist das kein finanzielles Problem; vielleicht besteht das Interesse hier weniger am Gefäß dann am Inhalt?

[168] Rom, Villa Giulia 20843: Beazley, ABV 17, 31; G. Ricci, MonAnt 42, 1955, 286 Nr. 89; 290 Abb. 44; Picozzi 22 Nr. 29 Taf. 20-22; Birchall 56 Nr. U (I) 3 (aus der Banditaccia-Nekropole, Grab 9 der Gruppo di Camere "dei Vasi Attici").

[169] s. etwa die Amphoren aus Paestum und Megara Hyblaia Picozzi 34f. Nr. 61-63; Birchall 50 Nr. I 1; 58 Nr. U (II) 3. 9; 59 Nr. A 6bis.

[170] s. oben Anm. 57.

[171] Man betrachte etwa das Programm der Friese am sog. Palast von Murlo (Poggio Civitate): A. Rathje in: E. Rystedt - Ch. Wikander - Ö. Wikander (Hrsg.), Deliciae Fictiles. Proceedings of the First International Conference on Central Italic Architectural Terracottas 1990 (1993) 135 ff.; dies. in: R.D. De Puma - J.P. Small (Hrsg.), Murlo and the Etruscans (1994) 95 ff.; s. auch M. Torelli in: R.T. Scott - A. Reynolds Scott (Hrsg.), Eius Virtutis Studiosi: Classical and Postclassical Studies in Memory of Frank Edward Brown (1993) 85 ff.

[172] s. die Gefäße bei Picozzi 35 ff.

[173] Man denke etwa an den Klitiaskrater Florenz 4209: Beazley, ABV 76, 1; E. Simon, Die griechischen Vasen (1976) Taf. 52 ff. oder den Dinos des Sophilos Paris, Louvre E 873: Beazley, ABV 39, 12; G. Bakir, Sophilos, Keramikforschungen 4 (1981) Taf. 46-48.

3.5. *Die Reiteramphoren*

Die Herstellung von Pferdekopfamphoren endet im späten zweiten Viertel des 6. Jhs., also grob gesagt zu Beginn der Herrschaftszeit des Peisistratos. Für manche sind die Pferdekopfamphoren die Preisgefäße der panathenäischen Spiele vor der peisistratidischen Reform[174], doch sind Zweifel angebracht: die Gefäßform wäre geändert worden; wir wissen über die Organisation der Panathenäen vor Peisistratos zuwenig, hippische Agone werden lediglich postuliert, weil sie auch an anderen Spielorten durchgeführt wurden[175]. Es gibt aber eine weitere Gruppe attischer Bauchamphoren, deren Bilder im Bildfeld dieselben Aussagen vermitteln: die sog. Reiteramphoren, die I. Scheibler als die Nachfolger der Pferdekopfamphoren erwies[176]. Ihre statistische Aufstellung ergibt eine überwältigende Menge an Reiter- oder kriegerischen Szenen, deren Bedeutung sie auf ".. das Herausstellen kriegerischer Leitbilder.." zurückführt[177]. Die ersten Bilder dieser Art entstehen in den Werkstätten von Lydos und dem Maler von Akropolis 606, der Nachfolger von KX-Maler und Klitias; nach den durchschnittlichen bis schlechten Malern der Pferdekopfamphoren werden nun die führenden des Kerameikos mit der Bemalung solcher Gefäße betraut. Sie sind die Maler der Aristokraten, die sich in Weltoffenheit und im Bewußtsein der steigenden Wertigkeit ihrer Stadt der alten Symbole in ihrer stereotypen Wiedergabe entledigen und diese in neue, modernere Formen kleiden lassen[178]. In ikonographischer Hinsicht können sie sich dabei an vereinzelten Vorläufern wie Bauchamphoren von Sophilos[179] oder des Malers von London B 76 orientieren[180]. Im Gegensatz zu den Pferdekopfamphoren, die ikonographisch und inhaltlich eine geschlossene Gruppe bilden, im Durchschnitt aber von eher minderer Qualität sind, zeigen die "Reiteramphoren" eine große Variationsbreite innerhalb des Genres und wurden vorzugsweise von guten Malern verziert. Was beide Gruppen verbindet, ist die offensichtliche Bevorzugung der Pferdethematik im weitesten Sinne.

3.6. *Die Münchner Eulenamphora* (Abb. 11-12)

Die Reiteramphoren sind in ihrer Formgebung auf der Höhe der Zeit, wie nicht anders zu erwarten bei den Werkstätten, die sie herstellen. Altertümlich wirkt hingegen die Bauchamphora (Typ B) in München[181]. In den Bildfeldern ihrer beiden Seiten sitzt auf einem Olivenzweig das athenische Wappentier, die Eule, auf der Vorderseite begleitet von der Beischrift *ΔΕΜΟΣΙΟΣ*[182]. Eine zweite, nun aber rot-figurig bemalte Bauchamphora in japanischem Privatbesitz (Abb. 13) stimmt in Zeitstellung und Dekoration mit der Münchner überein, es fehlt allein

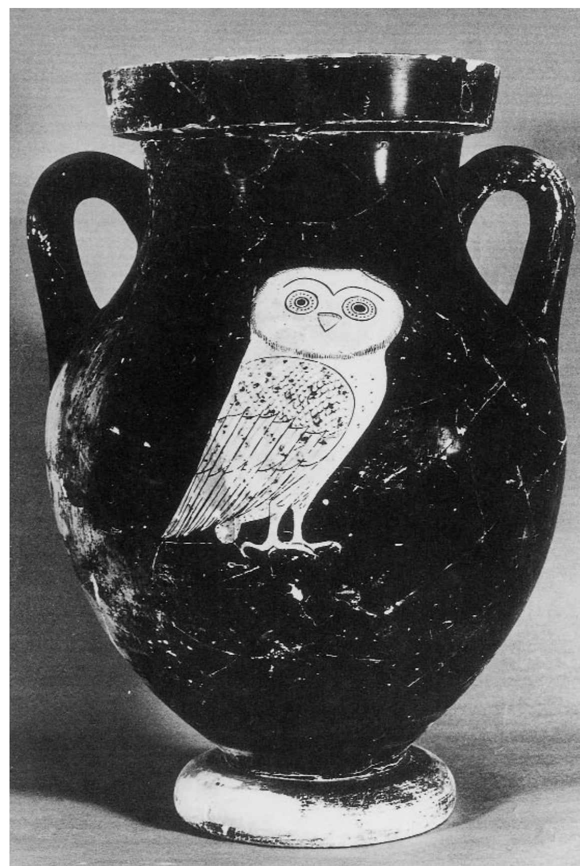


Abb. 13. Bauchamphora Kyoto, Slg. Hashimoto.

174 s. Scheibler a.O. 73 Anm. 58; 82 Anm. 93. So bezeichnet auch N. Hoesch in: Kunst der Schale a.O. 142 die Pferdekopfamphoren als mit Öl gefüllte Preisgefäße. Auch die Inhaltsangaben sprechen dagegen; beide Gruppen gibt es in drei Größen, doch sind beide nicht gleich; zu den Preisamphoren s. M. Bentz in: U. Sinn (Hrsg.), Sport in der Antike, Ausstellungskatalog Würzburg (1996) 59.
175 Zu den Ursprüngen der Panathenäen zuletzt N. Robertson, RhMus 128, 1985, 231 ff.
176 Scheibler a.O. 78 ff.
177 Scheibler a.O. 97.
178 Zu Wechseln im Bildrepertoire, vor allem im mythischen Bereich, s. H.A. Shapiro, ClassAnt 9, 1990, 114 ff. bes. 138.
179 Athen, Agora P 12496: Beazley, ABV 39, 8: Moore 103 Nr. 29 Taf. 4.
180 Athen, Agora P 1250: Moore 104 Nr. 34 Taf. 5 (gegenständige hockende Löwen auf der einen, Hopliten auf der anderen Seite).
181 wie B. Kaeser, MüJb 38, 1987, 230 bemerkt, war unterdessen das Bildfeld oben mit einem meist floral verzierten Fries abgeschlossen worden; oberhalb des Fußes folgte ein Strahlenkranz.
182 München 9406: Kaeser a.O. 228 ff. Kaeser sieht in der Amphora vor allem der Inschrift, aber auch der Größe wegen ein Maßgefäß; m.E. deutet die Inschrift zunächst auf den offiziellen Charakter. Wenn wir von einem Maßgefäß ausgehen wollen, so sind in diesem Zusammenhang noch Maßinstrumente für Flüssigkeiten interessant, die auf der Athener Agora gefunden wurden, und ebenfalls eine Eule, kombiniert mit Athenakopf und Beischrift *demosion* tragen; sie stammen allerdings erst aus dem 5. bis 4. Jh., sind auffälligerweise aber schwarzfigurig verziert, und lassen sich damit den panathenäischen Preisamphoren zur Seite stellen; s. Lang a.O. 62 f. Taf. 17.

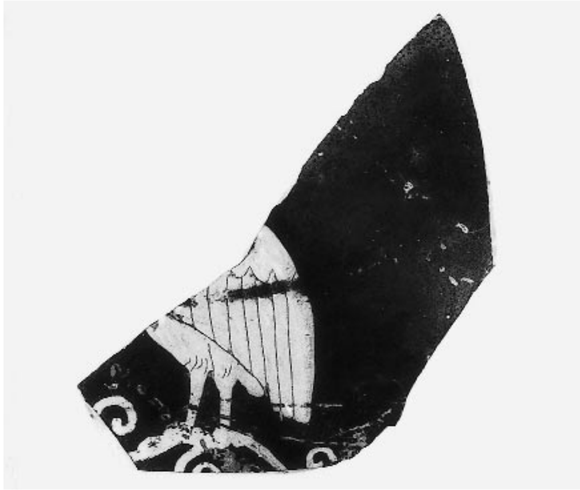


Abb. 14. Fragment einer panathenäischen Preisamphora Basel, Slg. Cahn HC 878.

die Inschrift[183]. Sie stammt nach Beazleys Angaben aus Athen, entstand in den Jahren um 500 und wurde schon in der Antike repariert.
Die Münchner Amphora ist bisher von B. Kaeser und A. Shapiro ausführlicher behandelt worden[184]. Kaesers Argumentation – er hält sie für ein Maßgefäß – überzeugt aber nicht: Für die 4 l, die auf das Standardmaß des Metretes fehlen, macht er eine Abwertung verantwortlich, am Ende des 6. Jhs. wurden nämlich Gewichte auf der Agora um 15% reduziert; andererseits soll das Gefäß als Maß ausgemustert worden (Zeichen dafür sei das geritzte Kreuz) und schließlich in ein Grab geraten sein – daher der gute Erhaltungszustand.
Die Inschrift, vor dem Brand aufgetragen, füllt in Großbuchstaben den Raum links von der Eule. Auffällig ist zunächst die Schreibweise von *ΔΕΜΟΣΙΟΣ* mit einem E anstelle des H. Das vierhastige Sigma wird in attischen Inschriften im 7. und frühen 6. Jh. und dann wieder im späten 6. und frühen 5. Jh. benutzt[185], wie Vasen und Inschriften belegen, und führt für Datierungsfragen nicht weiter[186]. Aber der Stil: Die deutliche Zweiteilung des oberen Kopfkonturs und der obere Abschluß des Flügels in einer Linie, die sich aus aneinandergesetzten Bögen zusammensetzt, sind typisch für die weißen Eulen der Schildzeichen des Malers der Havanna-Eule auf den von ihm bemalten Seiten der panathenäischen Preisamphoren, die in die Jahre um 510 zu datieren sind (Abb. 14 und 15)[187]. Demnach stammt die Amphora also vom Ende des 6. Jhs.
Demosios-Inschriften fanden sich auf Olpen und Oinochoen, aber auch auf Amphoren des Typ B von der Athener Agora, die dem späten 6. Jh. und der ersten Hälfte des 5. Jhs. angehören[188]; die Kannen enthielten wohl jeweils das Maß einer Kotyle, die Amphoren einen Metretes[189]. Ein Amphorenfragment, das dem Kontext nach wohl noch in die Mitte des 5. Jhs. gehören könnte, zeigt auch eine Eule, die behelmte Athena und die Inschrift *demosion*[190]. Auf all diesen Gefäßen ist die Inschrift als Dipinto aufgebracht, also vor dem Brand, wie bei der Münchner Eulenamphora, im Gegensatz etwa zu der nicht figürlich verzierten Symposionkeramik von der Athener Agora[191], die durch die nach dem Brand eingeritzten Grafitti ΔE als öffentliches Eigentum gekennzeichnet wurde und eindeutig auf die offiziellen Bankette in der Tholos zu beziehen ist.
Da die Maßgefäße von der Agora übereinstimmend, wie es ihr Zweck vorschreibt, dieselben Mengen enthielten und die Münchner Amphora um 4 Liter darunter bleibt, war sie kein Metretes. So kommt für die Beischrift nur eine Ergänzung zu δεμοσιος ειναι in Frage, damit die Kennzeichnung als Poliseigentum und die Verwendung im Poliskontext, vielleicht bei einem von Staat gegebenen Bankett[192].

[183] Kyoto, Slg. Hashimoto: J.D. Beazley, AJA 31, 1927, 348 Nr. 8 Abb. 1; CVA Japan (1) Taf. 1; H 59, 3 cm; auf dem Boden des Standrings findet sich hier ein allerdings in Glanzton aufgetragenes Kreuz. Die Rückseite blieb unverziert, ist nur mit Glanzton überzogen. Die Amphora gleicht in Form und Dekoration dem Münchner Gefäß und wurde von Beazley um 500 angesetzt. Dieselbe Dekoration trägt eine nur wenig später entstandene Kalpis in Malibu 86.AE.229 (ehem. S.82.AE.43): Greek Vases. Molly and Walter Bareiss Collection (1983) 9 (Farbabb.). 28-30 Nr. 25. Insgesamt scheint die Wiedergabe von Eulen im 5. Jh. auf Salb- und Trinkgefäße beschränkt gewesen zu sein, s. Verf. in den Akten des Internationalen Archäologenkongresses in Amsterdam 1998 (im Druck).

[184] Kaeser a.O. (wie Anm. 26) 228 ff.; Shapiro a.O. (wie Anm. 26) 213 ff.; s. auch K. Schauenburg, JdI 103, 1988, 70 mit Anm. 12-15 Abb. 3-4.

[185] H.R. Immerwahr, Attic Script (1990) 158 f.

[186] Auch das M paßt in diesen Rahmen; M 3 wird nach Immerwahr a.O. Tabelle XXII im zweiten Jahrhundertviertel üblich und immer häufiger benutzt, bis es Standard auf Gefäßen des letzten Viertels des 6. Jhs. ist, s. Immerwahr a.O. 149. O, E und I sind wenig aussagekräftig, das Δ ist das archaische (ebenda 136).

[187] Abb. 14: Fragment der Preisamphora Athen, Agora P 20236b: Moore 133 Nr. 239 Taf. 28. Abb. 15: Fragment der panathenäischen Preisamphora Basel, Slg. Cahn HC 878: Frühe Zeichner a.O. (wie Anm. 4) 83 f. mit Abb. So auch Havanna, Mus. Nac., Slg. Lagunillas 226: R. Olmos, Vasos griegos de la colección Conde de Lagunillas (o. J.) 40 ff. Nr. 11; Abb. S. 44; ders., Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana (1993) 132-34 Nr. 5 mit Abb. (auch Detail der Eule). Denselben Kopfumriß hat auch die Eule auf dem nicht zugeschriebenen Fragment Athen, Nat. Mus., Akrop. 927: B. Graef - E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I (1925) Taf. 57.

[188] M. Lang - M. Crosby, Weights, Measures and Tokens, The Athenian Agora X (1964) 56. 61 f. Taf. 16.

[189] Amphorenrand P 26739: Lang-Crosby a.O. 58. 62 LM 11 Taf. 16; 35 (Fassungsvermögen 39, 312 l).

[190] Agora 4758: Lang - Crosby 63 LM 20 Taf. 17.

[191] S.I. Rotroff - J.H. Oakley, Debris from a Public Dining Place in the Athenian Agora, 25. Suppl. Hesperia (1992) 35.

[192] D.M. Lewis in: O. Murray - S. Price (Hrsg.), The Greek City (1990) 260 ff. weist darauf hin, daß *demosios* nicht zwingend in Zusammenhang mit politischen Institutionen der Demokratie stehen muß.



Abb. 15. Fragment einer panathenäischen Preisamphora Athen, Agora P 20236 b.

Es ist dies das einzige Gefäß, das eine altertümliche Form mit dem Wappentier Athens im Bildfeld und einer Beischrift verbindet; chronologisch gesehen fällt seine Entstehung in die Frühzeit der athenischen Demokratie. In eindeutiger Weise wird so einerseits die Tradition der Pferdekopfamphoren fortgesetzt, nun aber durch die Beischrift in ein neues politisches Umfeld integriert und andererseits der Bruch zur vorhergehenden Tyrannis demonstriert.
Der Fundort der Eulenvase ist unbekannt. Ihr Gegenstück, die rotfigurige Eulenamphora desselben Typs, wurde nach Beazleys Auskunft in Athen erworben; auch sie ist erstaunlich unbeschädigt. So muß der Erhaltungszustand nicht zwangsläufig für Italien als Herkunftsland sprechen. Allerdings würde man gerne erfahren, wie sie sich so gut erhalten hat, wo doch die übrige Symposionkeramik stark fragmentiert gefunden wurde – doch das ist, wie bei dem japanischen Gefäß, aufgrund des fehlenden Kontextes nicht mehr zu klären.
Die japanische Amphora unterscheidet sich nicht nur durch das Fehlen der Beischrift, sondern auch durch ihre einseitige Bemalung; dies verbindet sie etwa mit der oben genannten Bauchamphora des Malers von Akropolis 606[193], die ja vielleicht auf einem Grab gestanden hat. Wie viele der Pferdekopfamphoren ist auch sie in der Antike repariert worden. Die Eulen der beiden Bauchamphoren sind nach dem Stil sicher zwei verschiedenen Malern zuzuweisen. Ist die japanische, da ohne Beischrift, vielleicht ein Auftrag für den Privatgebrauch gewesen, in Imitation des offiziellen Gefäßes?

4. RESUMÉ

Die großen Pferdekopfamphoren dienten also als Vorratsgefäße für Wein bei den Symposien ihrer aristokratischen Besitzer; sie wurden geflickt, aufbewahrt und dann viel später als Grabgefäße in aufwendigen Grabanlagen verwendet, nachdem manche wohl einige Zeit auf den Tumuli gestanden hatten. Die Pferde, durch Halfter als Nutztiere erkennbar, stehen wie Frauen, Anker oder Helm als Symbol für die aristokratische Lebenswelt; alle betonen so die gehobene Stellung der Benutzer. Das Pferd als Geschöpf der Hauptgötter Athens ist zunächst Identitätsträger der Gruppe in ihrer Stadt, aber auch der Stadt selbst. Ihre Funktion wird dann von den Reiteramphoren übernommen; die flexiblere Bildgestaltung, Modernität der Form und die besseren Malern dokumentieren das Selbstbewußtsein und die Unabhängigkeit der Benutzer in einer Stadt, die sich weltoffen und kosmopolitisch präsentieren will.
Nach dem Ende der Tyrannis brauchen die Athener ein unbelastetes Symbol für ihre Stadt. Die Eule als Wappentier Athenas und Athens erfüllt alle Ansprüche des neugeordneten Staates und wird für das folgende halbe Jahrhundert zum beliebten Bildmotiv auf Symposionkeramik. Eine besondere Stellung kommt der Münchner Bauchamphora zu, in deren Bild mit Beischrift Polis und Volk in einzigartiger Weise vereint sind. In der Bildsymbolik der drei Gruppen – die Pferdekopf-, Reiter- und Eulenamphoren – fassen wir also die jeweilige Reaktion auf die Veränderungen, denen sich eine Gruppe bzw. die Polis Athen im Laufe des 6. Jhs. in ihrem Bestreben nach gemeinschaftlicher Identität gegenübersieht.

DR. BETTINA KREUZER
SCHWIMMBADSTR. 7
D-79100 FREIBURG I. BR.

[193] s. Anm. 22.

The settlement of Muro Tenente, southern Italy

Second interim report

Gert-Jan Burgers and Douwe Yntema

1. INTRODUCTION

Well into the 1970s, the archaeology of southern Italy continued to focus on the small coastal enclaves usually indicated as 'colonies' which were founded by Greeks in the 8th and 7th century BC. For many years the issue of Greek colonization of the area and the art and architecture of the Italiote city states were in the limelight.
Over the last three decades, however, research perspectives have changed in several respects. They have widened thematically as well as geographically and chronologically. They have, therefore, come to include Greek interaction with the native populations inhabiting the vast districts surrounding the relatively small Greek enclaves of southern Italy. Moreover, the dynamics of these native societies are increasingly being explored as a major field of research. In line with these new approaches, the evolution of native societies is being traced to well within the period of their integration into the Roman state. This integration took place in the middle to late Hellenistic period after the Roman conquest of the area in the second quarter of the 3rd century BC. These new fields of research are also central to the research programme launched in 1981 by the Archaeological Institute of the *Vrije Universiteit* of Amsterdam (AIVU).[1] The present report supplies the preliminary results of the most recent investigations carried out within the framework of this programme. They concern the site commonly known as 'Muro Tenente' (Fig. 1: MT). It is situated in southern Apulia, in the territory of the town of Mesagne, approximately 20 km south-west of the present-day town of Brindisi.

The Free University research programme focuses on the native societies which inhabited the Brindisi district, an area which comprises the north-eastern part of the Salento peninsula. One of the major components of the research programme is the study of the development in native organization of settlement and landscape. To this end a series of intensive, problem-oriented field surveys have been launched in various landscape units (Boersma *et al*. 1990; 1991; Yntema 1993; Burgers 1998). These field surveys have contributed significantly to the notion that the Brindisi region was marked by a process of increasing urbanization during the 1st millennium BC. This process constitutes the current focus of our research, and is studied from a number of angles. A first approach is being made in close cooperation with the Mediterranean section of the Groningen Institute of Archaeology. In 1997 we initiated a supraregional project in Italy. The aim of this project is to compare the processes of urbanization in three Italian regions, i.e. the Brindisino (Apulia), the Agro Pontino (Latium) and the Sybaritide in present-day Calabria (Attema *et al.* in press). The central issue of this project is the urbanization of the total landscape of the three regions (Fig. 1). It will be studied through a combination of archaeological field surveys, land evaluation, palaeo-botanical and -zoological analyses and historical-geographic and technological research.
The urbanization of Italy is tackled from a second angle in the Muro Tenente project carried out by the AIVU which continues the long tradition of our institute's field work in the Brindisi area. It is the Muro Tenente project which is discussed in the present paper. Its aim is to investigate in detail one of the most conspicuous elements in the formation of the urbanized landscape of the Brindisino, i.e. a series of substantial sites with monumental fortifications. In the early 1990s four of these fortified sites were subjected to high-intensity settlement surveys (Burgers 1994 and 1998; Yntema 1995). During these activities it was established that the occupational density and extension of all four settlements

Correction of the English text: Taalcentrum-VU, Amsterdam; drawings: H.J.M. Burgers. The project has been incorporated into the *Progetto Strategico no. 251100* of the *Consiglio Nazionale per le Ricerche*, carried out by *Scuola di Specializzazione di Archeologia Classica e Medievale* of Lecce University, Italy. We sincerely thank our colleages and friends at Lecce (especially Prof. F. D'Andria) for their most generous assistance. Furthermore, we are grateful for the ready cooperation of the *Soprintendenza alle Antichità della Puglia* (dr. Giuseppe Andreassi and dr. Assunta Cocchiaro), the *Comune* and the *Museo Civivo* of Mesagne and the *Museo Nazionale* at Egnazia (BR).

[1] Reports on these activities have been published in *BABesch* 57, 1982, 213-216; 60, 1985, 152-163; 61, 1986, 149-156; 62, 1987, 1-19, 93-101; 64, 1989, 134-159; 65, 1990, 81-96; 66, 1991, 115-131; 67, 1992, 111-116; 68, 1993, 49-70; 69, 1994, 145-154.

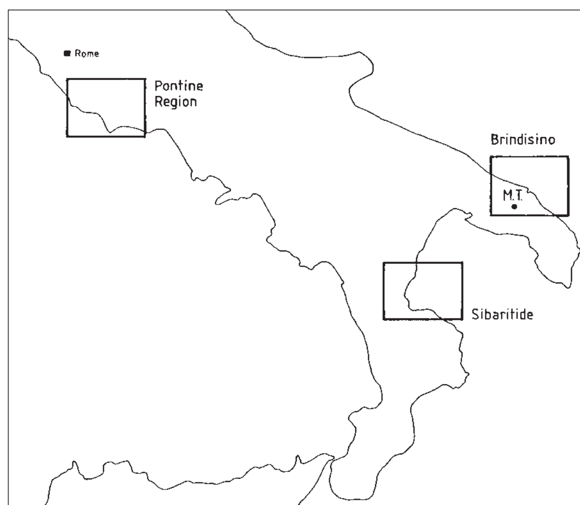


Fig. 1. Central and southern Italy with research areas of the Amsterdam & Groningen projects.

reached its apex in the late 4th/early 3rd century BC. This is the period just prior to the Roman conquest of the area, which actually occurred in the second quarter of the 3rd century BC. The evidence concerning the flourishing of these centres closely corresponds to the data from the remaining walled sites of the Brindisi district based on the results of small-scale excavations and incidental finds. In the present state of research the early Hellenistic period may indeed be considered a highly decisive phase in the development of these sites.

Of course, the field surveys have been informative on the spatial and functional organization of the fortified sites investigated in this way. Stratigraphical research, however, is badly needed in order to verify, refine and complete this information. Therefore, one of these sites, Muro Tenente, has been selected for an excavation programme lasting several years. The main aim of the excavations is to gain insight into the structure of the settlement in its 4th and 3rd century BC phases. Understandably, urbanization is the central theme of our work. A first preliminary report on this research was presented in the 1995 volume of the *Bulletin Antieke Beschaving*.

2. THE EARLY HELLENISTIC LAY-OUT OF THE SITE

Investigations at Muro Tenente have started in 1992. In that year we carried out high-intensity field surveys of the entire 52 ha area enclosed by the fortifications and in a ring of 500 m outside the fortifications (Fig. 2). In 1993 these surveys were accompanied by the excavation of a limited stretch of the fortifications. On the basis of stratigraphical data the walls could be dated to the early Hellenistic period, i.e. the late 4th to 3rd century BC phase in which the settlement reached its maximum expansion. By relating these digs to the results of the field survey, one may conclude that the wall circuit was laid out to enclose the entire resident population. Extra-mural occupation is limited to isolated farm sites which are invariably at a considerable distance from the central settlement, and are rarely found within a ring of 1 km from the city walls.

The surveys at Muro Tenente have also demonstrated that the early Hellenistic expansion of the intra-mural habitation area involved a gradual, organic growth from the centre outwards. The area within the walls, however, was not completely used for habitations and other types of buildings. As in the case of the pre-Hellenistic phases, relatively large open spaces may be hypothesized in the zones in between the various domestic clusters. The presence of open spaces is suggested by zones having a very low density of surface artefacts that cannot have been caused by post-depositional processes. Auguring and stratigraphical soundings have indeed proved these zones to be void of early Hellenistic archaeological structures in the subsoil. Open spaces may deliberately have been maintained to separate the various settlement nuclei, thus suggesting that the groups of people inhabiting these nuclei constitute to some degree separate social entities (cf. Lamboley 1991, 498). A very similar spatial organisation is shown by the numerous early Hellenistic tombs which have been found at Muro Tenente. Unfortunately, most of these have been looted by tomb robbers, who have left no traces of these tombs other than pits in the subsoil. The few intact graves which we have excavated so far at Muro Tenente can therefore only be studied in isolation.

3. THE EXCAVATIONS

The first systematic excavations at Muro Tenente were carried out by the Superintendency of Apulia in the 1960s and 1970s. They were directed by F.G. Lo Porto. In addition to a large number of tombs, these digs uncovered parts of a domestic quarter which was dated to the 4th century BC (Lo Porto 1976; Russo Tagliente 1992, 118-120). Since the excavated structures were badly preserved, it proved to be difficult to identify their exact layout. Nevertheless, the ground plans of two have been hypothetically reconstructed (Fig. 3; Russo Tagliente 1992, 118-120). Both structures measure c. 25 m in length and c. 12.5 m in width, divided in the length

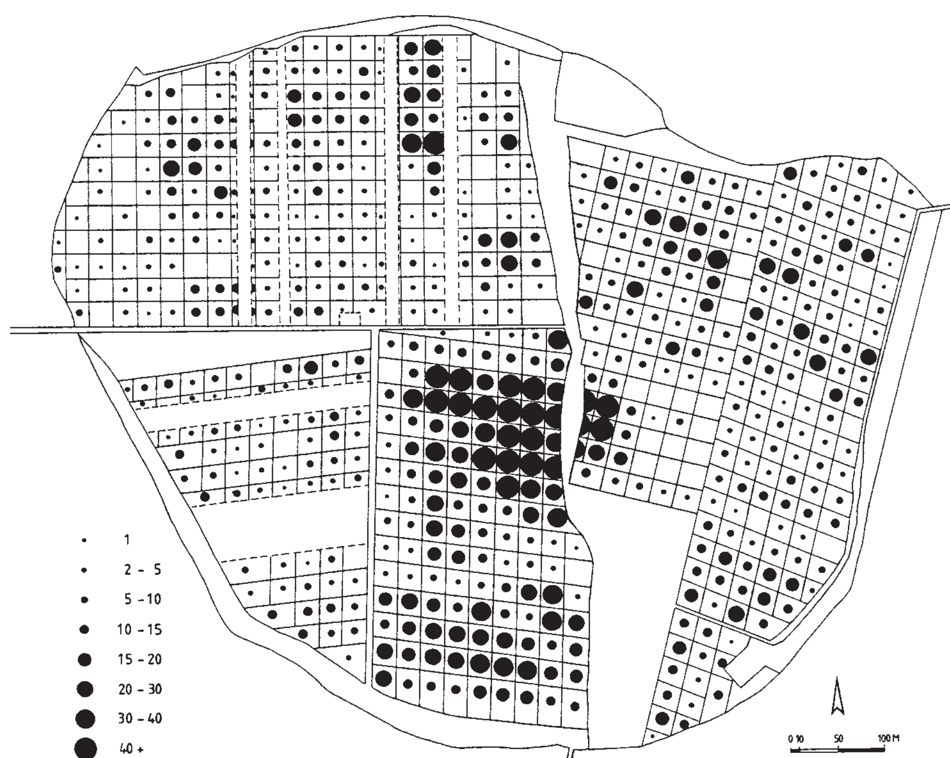


Fig. 2. Muro Tenente (BR). Urban survey: distribution of Hellenistic artefacts.

into two parts. These smaller, almost square 'compartments' of c. 150 m^2 (measuring approximately 12.5 × 12.5 m) are thought to represent single domestic units. They are, in turn, subdivided into 2 or more rooms by internal walls and open up to a small courtyard. These domestic units are bordered by streets and paved open areas.

Unfortunately, the information on these digs published hitherto is very scant. They do, however, testify to the potential of the site for the study of urbanisation. In 1995 we therefore carried out several trial excavations in intra-mural areas of Muro Tenente. They were made in those areas in which – on the basis of the survey results – we expected the presence of early Hellenistic domestic quarters (Boersma *et al.* 1995). It is indicative of the value of the surveys in this respect that in all these trenches we did indeed uncover traces of such quarters. The remains varied from stone foundations to paved surfaces[2].

The next stage in our investigations was the selection of two intra-mural zones for extensive open area excavation. Both the very centre of the site and an area in the northern periphery of the fortified area were chosen for further research. In this way we shall investigate if there did indeed exist a functional and symbolic differentiation between both zones. In 1997 trenches will be made in the central area of the site. The 1996 campaign was entirely devoted to the excavation of an area of 360 m^2 in the northern periphery of the site (Fig. 4).

The 1996 trench was located alongside the inner side of the northern part of the fortification wall. It measured 12 × 30 m and was oriented north-south. In this trench the remains of a large and complex structure have come to light. Both finds and stratigraphical evidence indicate that it was built and occupied during the early Hellenistic period. No traces of earlier habitations have been detected underneath these structures, suggesting that the area was built up for the first time in the period indicated. This observation is in line with the results of the field survey which indicated that the early Hellenistic

[2] See, for instance, Marangio 1971-73; 1974; Quilici/Quilici-Gigli 1975; Lo Porto 1976; Andreassi 1981; De Juliis 1985; Cocchiaro 1992.

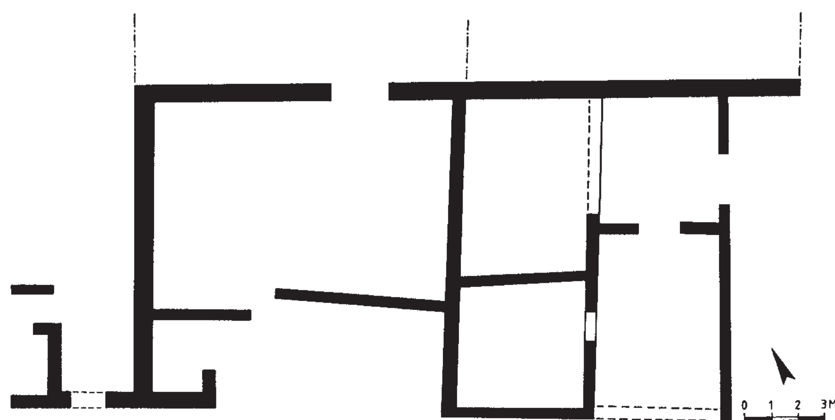


Fig. 3. Muro Tenente (BR). Groundplans of the dwellings discovered in the Lo Porto digs during the 1960s and 1970s.

period was a phase of settlement expansion and that formerly open areas were built over in the late 4th and early 3rd century BC. The constructive parts of the structures excavated in 1996, however, were not all built at the same time. Some rooms were clearly added when the stuctures were already in use. As yet, the analysis of the stratigraphy does not allow us to study the subsequent alterations in detail. Nevertheless, one may positively conclude that the entire structure was in existence and was intensively used in the 2nd half of the 3rd century BC. Mainly ceramic evidence suggests that these structures near the northern fortifications were abandoned in the final quarter of the 3rd century BC.

The walls of these structures still stand up to an avarage height of c. 1 m. They are c. 0.50 m wide and are generally composed of fairly small, irregularly shaped stones of local provenance. These are fitted without the use of mortar. These walls are, in fact, both the foundations and a kind of socles of the walls. They must have carried mudbrick superstructures. Traces of such superstructures remain on top of the various floors of the complex which are often covered by a substantial layer of fat clay. The walls of the complex are at right angles with each other. They give the structures a fairly regular lay-out. An in-depth spatial analysis of the rooms of this building awaits further excavation because the groundplan is incomplete. Nevertheless, one may already point out a series of elements which differentiated the various spaces delineated by the walls. There are differences of extension, location, building techniques and artefactual assemblages indicating difference of use. Even at this early stage of the excavation programme, some general observations can be made on these issues.

First it should be observed that to the north of the trench, the building is separated from the fortifications by a c. 5 m wide, east-west passageway. A similar passage or road was discovered in one of the trial trenches dug in 1995 at the western periphery of the site. On this basis it may be hypothesized that a substantial passage or road ran all along the inside of the fortifications. It will certainly have increased the mobility of the defenders and facilitated the moving of goods in case of siege, but its role in the road network of the settlement is still unclear.

The structures adjoining the city wall that were excavated in the 1996 trench seem to belong to two different compartments or buildings, a western and an eastern one. They are separated by a substantial north-south running wall in which no passage has been found. By contrast, most rooms within the two compartments or buildings are interconnected. The width of the doorways varies considerably, from a mere 0.40 m to 1,5 m.

Such a wide doorway has been attested in the north-eastern corner of the trench. It is part of the 'eastern building' and links room I to room IX. Room IX has not been excavated entirely. From the debris found in this room one may conclude that it had a roof that was covered with terracotta tiles. The same holds good for most of the rooms in the eastern compartment or building. The roof tiles had shattered two large container vessels standing on a stone basis in the northwestern corner of room IX. The presence of these dolia suggests that this roofed room was used for storage. Some of the items stored here were agricultural products.

A container vessel was also found in the middle of the adjoining room I, though this one was turned upside down and may, therefore, not have been *in*



Fig. 4. Muro Tenente (BR). Plan of the structures discovered in the 1996 excavations.

situ. This room I is almost square, measuring c. 5 × 5 m. Against the west wall of this room a smaller T-shaped wall was constructed, thus dividing the western half of the room into two parts. In the southern part an almost square pit had been dug in which secondarily deposited artefacts have been discovered. Immediately south of this pit, the room opens out to a next room, no. V, which measures c. 3 × 7 m. The layers of this room have been seriously damaged by a tomb robbers' pit which had been dug right through its floor. Similar pits have partly damaged the strata in rooms VI and XI. Because the tomb robbers use long iron bars in order to detect the tombs (which mostly consist of limestone slabs) and do not dig at random, they are likely to have been successful. These pits may therefore be taken as an indication that a small necropolis lay buried underneath the early Hellenistic structure. Because the tomb robbers left nothing of the tomb contents and tomb structures behind, the dating of this small group of (family?) graves is unknown.

In the south wall of room V a doorway opens up to another series of rooms along the western wall of the eastern building. Of these, room VIII deserves special attention. Its dimensions are identical to those of room I: it measures c. 5 × 5 m. It is, however, the only room of the excavated structures of which the walls can be supposed to have been covered with plaster. Fragments of whitish plaster are still preserved *in situ* on the upper part of the stone foundation walls/socles. Many more fragments of plaster have been found among the debris of the superstructure of the walls covering the floor of the room. The presence of these plastered walls may suggest that this room served a special, possibly representative function. Yet another distinctive feature of room VIII is the presence of a concentration of 36 pyramidal loomweights in the northwestern corner. If these did indeed belong to a loom, they must be taken as an indication of textile manufacture.

Contrary to most of the rooms of the eastern building, the spaces delineated by the foundations/sockles of the western compartment were not covered with tile roofs. It is perhaps significant that the artefact debris of *any* kind was extremely limited in the southern half of this compartment; this part of the building may possibly have functioned as a courtyard. However, further excavation must be awaited to substantiate this hypothesis. The same holds good for our supposition that the adjoining space contained a pottery kiln. So far we have excavated a large quantity of misfired pottery and other types of kiln refuse here. These finds presuppose the presence of a pottery workshop in this room or in an adjoining area. We expect that the summer

campaign of 1997 will shed more light on this issue. The focus of the next campaigns, however, is on the occupation of this sector of the site and on the spatial organization of the site in general. Together with the other excavation trenches planned at Muro Tenente, we therefore wish to contribute to an understanding of the formation and character of urban structures in the Brindisi region.

The part of the complex excavated hitherto has a regular layout in which the walls usually meet at right angles. Although research into habitation quarters is still in its infancy in the 'native' areas of southern Italy, those settlements that have been partly excavated often display more or less regular layouts from the 6th century BC onward.[3] The earliest examples reported hitherto are the habitation complexes of Cavallino di Lecce which were in use about the middle of the 6th century BC (e.g. Pancrazzi 1979, D'Andria 1988). They are likely to have been inspired by the very regular layout found in the Greek *poleis* of southern Italy. Their orthogonal street plan with regular, right-angled dwellings came into being between the late 7th and the middle of the 6th century BC.

4. STRATIGRAPHY AND FINDS

It is hardly surprising that the finds from the northern sector of the site of Muro Tenente are predominantly ceramics. Whilst the finds of the 1995 digs have been fully analyzed, the artefacts of the 1996 excavations are being studied at present. This report on the finds, therefore, is based on the analyses of two explorative trenches (no. 7 and no. 9) in the northern sector, made in 1995. Both appeared to contain the same strata.

The stratigraphies in the northern sector of Muro Tenente appear to be relatively simple. They consist mainly of an occupation level covered by debris caused by the collapse of the buildings and subsequent activities. Because the abandonment of the buildings does not coincide with the complete abandonment of the site, people may have continued to pay incidental visits – for whatever reasons – to the ruins of the northern sector of Muro Tenente. That this actually happened is shown by the artefacts found mainly on top and partly between the tiles of the collapsed roofs of the buildings. The finds consist almost exclusively of ceramics. They are usually badly corroded. Sometimes, they are barely legible. This is probably significant, because the fragments stemming from the occupation layer of the buildings are quite well preserved. This information suggests that the ceramics found on top of the collapsed roof were exposed to the influence of the weather for a very considerable time. They may have been among mainly organic refuse dumped on top of the ruins by the inhabitants of the much smaller settlement of Muro Tenente who continued to live on after the abandonment of the building complex under discussion.

Several classes of ceramics have been recovered from the post-occupational level sealing the debris of the buildings in the 1995 trenches 7 and 9. A sample of 647 identifiable pottery fragments from trench 9 context appeared to contain the following finds:

ceramic class	absolute quantity	percentage
Apulian Black Gloss wares	82	13%
amphoras (mainly Graeco-Italic)	25	4%
coarse cooking wares	109	17%
plain wares	385	62%
Apulian Grey Gloss wares	24	4%
Relief decorated ('Megarian') bowls	2	–
total	627	100%

The diagnostic value of the coarse cooking wares and the plain wares in the sample is limited. The fine wares offer better prospects in this respect. Here, the presence of Apulian Grey Gloss wares (AGG) is significant. This is a late variant of the Apulian Black Gloss wares. AGG is likely to have been introduced somewhere in the middle of the 2nd century BC. Recent studies of this class indicate that the AGG forms in the sample date mainly, if not exclusively, to the second half of the 2nd century BC (see catalogue items 1-2). The mostly earlier Apulian Black Gloss wares in the sample are often highly fragmented, but the readable fragments stem from forms which were current between during the first half to the middle of the 2nd century BC. 3rd-century forms are conspicuous by their absence. The general later 2nd-century air of the sample is confirmed by the presence of two fragments of relief bowls. Although one of these is very small and both are badly corroded, they may be identified as Aegean specimens (probably 'Ionian') dating between the second quarter of the 2nd and the early 1st century BC. The post-occupational level in trench 9, therefore, was probably formed during much of the 2nd century BC.

3 The dispersed hut settlements of the Iron Age (ca. 900-580 BC) have, of course, no regular layout.

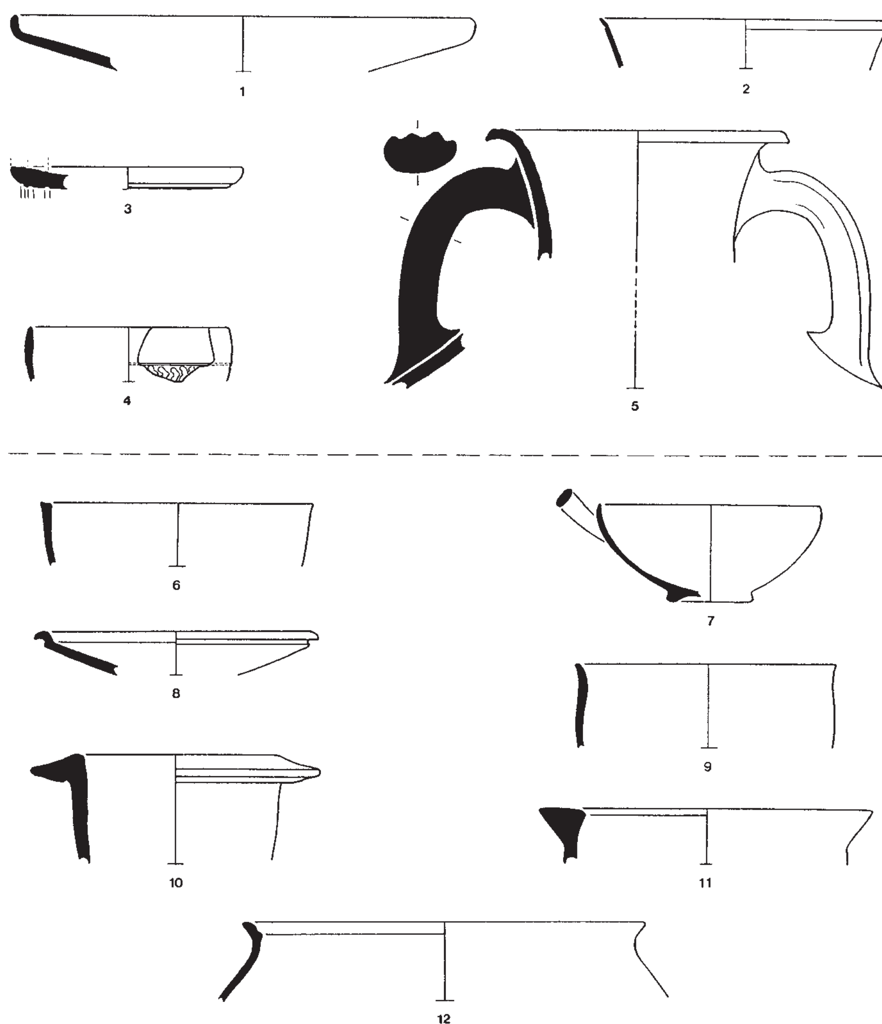


Fig. 5. Muro Tenente BR). Ceramic evidence from the 1995 excavations. Nos. 1-5: level of abandonment (nos. 1-2: Apulian Grey Gloss; no. 3: plain wares; no. 4: relief-decorated hemi-spherical cup from the Aegean; no. 5: plain wares). Nos. 6-12: occupation level (nos. 6-8: Apulian Black Gloss; no. 9: local banded wares; nos. 10-11: amphoras; no. 12: coarse cooking ware).

The same holds good for the same layer in the 1995 trench 7.

Selection of finds from the post-occupational level of the 1995 trench 9 (Fig. 5 nos. 1-5):

1. MT.95.09.05.01/95.3
   Rim and part of wall of large dish (Apulian Grey Gloss); light olive grey clay (Munsell 5Y 6/2); traces of dull dark grey gloss; diam. rim: 24.5 cm.
   The fragment belongs to a shallow dish with curved rim which is common in the AGG wares of south-eastern Italy. Specimens of the same form are reported to come from both settlement and funerary contexts from Copia/Sibari, Gravina di Puglia, Heraclea, Metapontum, Oria, Taranto and Vaste. The contexts indicate that the form was popular during the second half of the 2nd and the first quarter of the 1st century BC.

2. MT.95.09.05.08/95.35
   Rim and part of wall of mastos/hemispherical bowl (Apulian Grey Gloss); light grey clay (Munsell 2.5YR 6/; good semi-lustrous dark grey gloss; diam. rim 15.5 cm. The hemispherical bowl or mastos is the most popular drinking vessel in the earliest phase of Apulian Grey Gloss. The various contexts indicate that it dates to the middle and later 2nd century BC. The shape derives from Apulian Black Gloss specimens inspired

by hemispherical drinking vessels from the eastern Mediterranean (Yntema 1990). The shape is common in southern Apulia and the coastal area of Basilicata (Lucania). Specimens have been reported to come from, for instance, Gnathia, Metapontum, Otranto and Taranto.

3. MT.95.09.05.01/95.2
Rim fragment of small, finely moulded platter (plain wares); pale yellow clay (Munsell 2.5YR 8/4); diam. rim: 12 cm.
Small platters of this type are invariably found in south-Italian contexts of the middle to later 2nd century BC. They usually have a thin and dull brownish gloss. They are not really common; the large-scale Valesio excavations produced only a dozen pieces of this form which have mostly a very thin, dull brownish gloss. Plain specimens also occur, but are even more uncommon. Cf. Prag 1977, 358 no. 330.

4. MT.95.09.05.01/95.1
Rim fragment of hemispherical relief bowl ('Megarian'); reddish yellow clay (Munsell 7.5YR 7/6) containing small particles of mica; reddish brown to dark brown gloss; relief decoration: band with unidentified pattern; diam. rim 11 cm.
The fabric indicates that this fragment must be assigned to the 'Ionian' relief bowls which are likely to stem from the Miletos/Ephesos area (Laumonier 1977; Kossatz 1990). Relief wares from this area are probably not uncommon in contexts of the later second and early 1st century BC in southern Italy. The digs of a c. 50 × 50 m area of the declining settlement of Valesio (14 km south of Brindisi) produced 37 pieces belonging to relief bowls from this Aegean area (Yntema 1995). More specimens identified as 'Ionian' have been reported from the south-Apulian sites of Torre Santa Sabina (Siebert 1977) and Santa Maria di Leuca (Leuca 1978).

5. MT95.09.05.03-09.18.01/95.5
Rim, part of neck and handle of hydria or household amphora (plain wares); reddish yellow clay (5 YR 7/8); diam. rim 16 cm.

The artefactual sample from the occupational level of the 1995 trench 9 differs significantly from that of the level of abandonment discussed above. The surface of the pottery fragments is usually only slightly worn. The composition of the sample, moreover, is different. It appeared to contain:

ceramic class	absolute quantity	percentage
Apulian Black Gloss	54	22%
amphoras (mainly Graeco-Italic)	20	8%
coarse cooking wares	48	19%
plain wares	128	51%
total	250	100%

An almost identical assemblage with very similar percentages is found in the occupational levels of the 1995 trench 7. The absence of Apulian Grey Gloss fragments is notable. The fine wares in the sample all belong to the Apulian Black Gloss class, most of which seem to have been produced locally. This means that the sample must date to a period prior to the introduction of this type of fine wares, i.e. before c. 150 BC. On the basis of new evidence a more precise dating can be suggested. The main information on this subject comes from the Apulian Black Gloss wares. The sample under discussion displays close analogies with ceramics from the 3rd- and early 2nd-century strata of Valesio (cf. Boersma and Yntema 1989); they have, moreover, several good parallels in the phases C and D of the Taranto necropoleis, composed on the basis of the seriation of Apulian Black Gloss wares from the Taranto tombs (Lippolis 1994). Although these fine wares were made in almost every larger settlement of southeastern Italy, the numerous local productions combine a great variety of fabrics with a great uniformity of shapes. The parallels from both Valesio and Taranto indicate that the sample from the occupation level in the 1995 trench 9 is likely to date between the 2nd quarter of the 3rd and the late 3rd or early 2nd century BC.

Selection of finds from the habitation level of the 1995 trench 7 (Fig. 5 nos. 6-12). Here we have chosen to present specimens from trench 7 because the ceramics from trench 9 were less well preserved. The forms of the various ceramic classes from the occupational levels of both trenches are remarkably similar:

6. MT.95.07.15.2/95.18
Rim and part of wall of deep one-handler (Apulian Black Gloss) yellow clay (Munsell 10YR 7/6); fairly dull blackish gloss; diam. rim 14.5 cm.
This is the very common, classic one-handler of Apulian Black Gloss, deriving from Attic prototypes of the late 5th and early 4th centuries BC (Sparkes and Talcott 1970). The earliest Apulian specimens are likely to date to the final decades of the 5th century BC. This 'classic' Apulian one-handler appears to have died out around the middle of the 3rd century BC.

7. MT.95.07.34.01/95.33
Nearly complete form of shallow one-handler (Apulian Black Gloss); yellow clay (Munsell 10YR 7/6); slightly lustrous black gloss, worn; diam. rim 12 cm. This subtype of the one-handler is common in plain and banded wares and is decidedly less common in Apulian Black Gloss which prefered the preceding, deeper and mostly earlier subtype of the one-handler. The closest parallels from Valesio all come from contexts of the 3rd and early 2nd centuries. Earlier variants of the subtype are already found in Apulian Black gloss in the 4th century BC. Cf., for instance,

Ori di Taranto, 460 no. 25 (from Taranto); Lo Porto 1989, 351, fig. 56.5 (from Montescaglioso).

8. MT.95.07.34.01/95.32
Rim and part of wall of carinated patera; pale yellow clay (Munsell 2.5Y 8/4); semi-lustrous dark-brown to blackish gloss, pockmarked; diam. rim: 15 cm.
The patera is a traditional form of Apulian Black Gloss which originated in the 4th century BC and persisted to within the 2nd half of the 2nd century BC (from c. 150 BC, mostly in Apulian Grey Gloss). Carinated versions with a relatively narrow and concave rim as shown here are found in Valesio in the levels with the earliest series of coins struck at Brindisi and may well date to the late 3rd and early 2nd centuries BC. Cf. *Ori di Taranto*, 465, CXXX.16, and 474, CXXXIII.17 (from Taranto); Kenrick 1985, nos. B40.1-2 (Apulian paterae from Benghazi).

9. MT.95.07.49.02/95.38
Rim and part of wall of mug or cup (banded wares); pinkish clay containing small particles of quartzite and crushed limestone; dull matt brown paint on inside; diam. rim 14 cm.
This very common, banded form may have one or two vertical bandhandles. It is probably related to the contemporary common ring-handled kantharos of Apulian Black Gloss (3rd and early 2nd centuries BC). Cf. D'Andria 1990, 164 no. 278 (from Vaste), and Yntema 1993, 65 fig. 21 no. 70 (from Oria)

10. MT.95.07.12.02/95.12
Rim and part of neck of Graeco-Italic amphora ('*à pâte rouge*); reddish yellow clay (Munsell 5YR 7/8); diam. rim 15.5 cm.
The amphora was made in southern Italy during the 3rd century BC. Cf. Désy/De Paepe 1990, pls. 89-90 (from Torre San Giovanni).

11. MT.97.07.18.01/95.25
Rim of 'Corinthian' B amphora; very pale brown clay (10 YR 8/4) with reddish yellow core (5YR 7/8); diam. rim: 18 cm.
This type of amphoras is now currently believed to come from the Corfù area. The variant shown here is usually dated to the late 4th and 3rd centuries BC. Cf. Koehler 1979, pl. 41; Désy/De Paepe 1990, pls. 88-89 (from Torre San Giovanni).

12. MT.95.07.34.01/95.30
Rim and shoulder of deep and wide-bodied stew pot (coarse cooking wares); reddish yellow clay (5YR 6/8), heavily tempered with large particles of quartzite and manganese and small particles of limestone; diam. rim 21 cm.
This form is common in the Valesio excavations. Both these digs and excavation reports on other sites suggest that this particular form is among the most common types of stew pot during the major part of the 3rd and the first half of the 2nd century. Cf. *Cozzo Presepe* 1977, fig. 136 no. 460; Tréziny 1989, p. 82 fig. 56 no. 376 and p. 83 nos. 395-397 (from Caulonia).

BIBLIOGRAPHY AND ABBREVIATIONS
(ACCORDING TO THE *BIBLIOGRAPHIE DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS*)

Andreassi, G. 1981, Muro Tenente (comune di Mesagne, Brindisi), *Studi Etruschi*, XLIX, 464-465.

Attema, P.A.J., Burgers, G.-J., Kleibrink, M., Yntema, D.G. 1998, Case Studies in Indigenous Developments in Early Italian Urbanisation, a Dutch Perspective, *Journal of Europaean Archaeology* 1.3.

Boersma, J.S./Yntema, D.G. 1987, *Valesio. Storia di un insediamento apulo dall'età del Ferro all'epoca tardoromana*. Fasano di Puglia.

Boersma, J.S. and Yntema D.G. 1989, The Valesio Project: fourth interim report (campaigns of 1987 and 1988), *BABesch* 64, 134-159.

Boersma, J.S 1990, *Oria and Valesio. Dutch archaeological investigations in the Brindisi region of southern Italy*. Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen Afd. Letterkunde N.R. 53, 57-108.

Boersma, J.S./Burgers, G.-J., 1994, Fortificazioni messapiche nel Brindisino, *Scritti di Antichità in memoria di Benita Sciarra Bardaro,* a cura di C. Marangio/A. Nitti, 27-38.

Boersma, J.S. et al., 1995, *Mutatio Valentia. The Late Roman Baths at Valesio, Salento*. Amsterdam.

Boersma, J.S./Burgers, G.-J./Yntema, D.G., 1995, *Muro Tenente. l'Archeologia di una città messapica*. Amsterdam.

Burgers, G.-J. 1993, Mesagne (Brindisi), Muro Tenente, *Taras* XIII, 2, 1993/ XIV, 2.

Burgers, G.-J. 1994, The Salento Isthmus Project. Second interim report, *BABesch* 69, 145-154.

Burgers, G.-J. 1998, Constructing Messapian Landscapes. Settlement Dynamics, Social Organization and Culture Contact in the Margins of Graeco-Roman Italy, Amsterdam: Gieben

Cocchiaro, A. 1992, Mesagne (Brindisi), Muro Tenente, *Taras*, XII, 2, 279-280.

Cozzo Presepe 1977, Metaponto, *NSC Suppl.* 1977, 351-36.

D'Andria, F. 1988, Messapi e Peuceti, in: *Italia, omnium terrarum alumna: le civiltà dei Veneti, Reti, Liguri, Celti, Piceni, Umbri, Latini, Campani e Iapigi*, Milano, 653-715.

D'Andria, F. (ed.) 1990, *Archeologia dei Messapi*. Exhibition catalogue Lecce, Museo Provinciale. Bari.

D'Andria, F. 1991, Masseria Tenente, in: *Bibliografia Topografica della colonizzazione Greca in Italia e nelle Isole Tirreniche*, vol. IX, 480-481.

Désy, Ph. and De Paepe, P. 1990, Torre San Giovanni (Ugento): les amphores commerciales hellénistiques et républicaines, *StAnt* 6, 187-234.

De Juliis, E.M. 1985, Un quindicennio di ricerche archeologiche in Puglia: 1978-1984, *Taras* V, 1, 23-24/ V, 2, 210.

Kenrick, P.M. 1985, Excavations at Sidi Khrebish, Benghazi (Berenice), vol. III.1. *Supplements to Libya Antiqua*, vol. V. Tripoli.

Koehler, C.G. 1979, *Corinthian A and B Transport Amphoras*. Ann Arbour.

Lamboley, J.-L. 1991, Les fortifications messapiennes des IVe-IIIe siècles av. J.C., in *I Messapi. Atti del XXX Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto-Lecce 1990*, Taranto, 479-501.

Leuca 1978, A.A.V.V., *Leuca*. Galatina.
Lo Porto, F.G. 1976, Gli scavi di Muro Tenente presso Mesagne, *Atti del VII Convegno di Studi dei Comuni Messapici, Peuceti e Dauni,* Bari, s.d., pp. 9-21.
Lo Porto, F.G. 1989, Metaponto (MT) – Rinvenimenti nella città antica e nel suo territorio ellenizzato, *NSc* 1988/89, 299-441.
Marangio, C. 1971-73, Rinvenimenti archeologici lungo alcune antiche strade del Brindisino, *AnnLecce* 6, 149-174.
Marangio, C. 1974, Mesagne, Muro Tenente – pesi da telaio, *Notiziario Topografico Salentino* 2, 110-113.
Ori di Taranto: *Gli ori di Taranto in età ellenistica*. Exhibition catalogue Brera, Milan, 1984.
Pancrazzi, O. 1979, *Cavallino I. Scavi e ricerche 1964-1967*. Galatina.
Quilici, L./Quilici Gigli, S. 1975, *Repertorio dei beni culturali archeologici della provincia di Brindisi*. Fasano.
Russo, A. and Tagliente, M. 1992, *Edilizia domestica in Apulia e Lucania. Ellenizzazione e società nella tipologia abitativa indigena tra VIII e III sec. a.C.* Galatina.
Schoorl, E./Siefkens, V. 1994, *Bodems en erosie in de omgeving van Muro Tenente en Cellino San Marco in Salento, Zuid-Italië*. Internal publication Free University Amsterdam.
Siebert, G. 1977, Bols à reliefs d'ateliers grecs dans le dépôt marin de Santa Sabina en Apulie. *StRicBrindisi* 10, 111-150.
Sparkes, B.A. and Talcott, L. 1970, Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th Centuries BC. *The Athenian Agora*, vol. XIII. Princeton.
Tréziny, H. 1989, Kaulonia I. Sondages sur la fortification nord (1982-1985). *Cahiers Centre Jean Bérard* no. XIII. Naples.
Yntema, D.G. 1990, A Specific Group of Black Gloss Ware Excavated at Valesio: the HFR Group and its connections, *StAnt* 6, 167-186.
Yntema, D.G. 1993, *In Search of an Ancient Countryside. The Amsterdam Free University Field Survey at Oria, province of Brindisi, South Italy (1981-1983)*. Amsterdam.
Yntema, D.G. 1995, Salento and the Eastern Mediterranean in the Middle and Late Hellenistic Period: some 'eastern' ceramic evidence (fine wares) from Valesio, Province of Brindisi, *StAnt* 8.2, 387-404.

INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY
VRIJE UNIVERSITEIT
DE BOELELAAN 1105
NL-1081 HV AMSTERDAM

Frescoes in the Muslim residence and bathhouse Qusayr ʻAmra

Representations, some of the Dionysiac cycle, made by Christian painters from Egypt

Mab van Lohuizen-Mulder

In the desert, about eighty kilometers to the East of Amman, lies Qusayr ʻAmra, a small building, as the name is indicating (Fig. 1). It belongs to the group of so-called desert castles. It consists of a bath-cum- audience hall, fully decorated with a wealth of frescoes, some rather enigmatic. The representation of nude and semi-nude dancers, musicians and some other nude rather impressive women is not so common in an Islamic building from the eighth century A.D., although one cannot uphold the view that the representation of human figures in a secular building is forbidden in the Koran.[1] But it is true that, apart from the palace buildings Khirbat al-Mafjar near Jericho and Qasr al-Hayr al-Gharbi in Syria both with baths, no other Umayyad building from the seventh or eighth century is found with such a wealth of representations of human beings.

A definite answer to questions about who was the patron and the owner of the building, about the style of the frescoes and the origin of the artists and about the iconography has still to be given. Many scholars of Islamic art and culture and among them one of the greatest, Oleg Grabar, have written important and in some respect revealing articles on these frescoes.
I know that a new attempt to try to come a little further in explaining these paintings is very daring. Being well aware of the importance of these representations in the context of a better understanding of early-Islamic art gave me the courage to undertake further research.[2]

THE PATRON OF THE BUILDING

It seems that two Umayyad caliphs are the possible builders: al-Walid I and al-Walid II. We know of a dating *post quem*: there is evidence that these frescoes are probably not painted before 711 A.D and certainly not before 710. In 711 al-Walid I conquered al-Andalus by killing Roderic, the Visigothic King of Spain, who had become king only a year before.[3] Roderic is represented in the fresco of the *Six Kings* with an inscription above his head mentioning his name, like the other rulers who are also designated by an inscription with their name. To show the power of the Umayyad Dynasty it is understandable that some kings are shown, like Roderic and the Sasanian ruler, who were actually conquered by a caliph.[4]
Still this does not solve the question about who was the one who gave the commission. It could have been al-Walid I, who built the Great Mosque at Damascus between 705 and 715. In my view, however, there are several reasons for giving al-Walid II the honor. One reason is that he was the one who was for a long time a prince, an amir and not yet a caliph. He got this status only in 743. In an inscription on the frescoes an amir, not a caliph is mentioned, clearly as the builder and the patron of the castle.[5] It is said that al-Walid II actually built the far greater and more elaborate palace building Khirbat al-Mafjar near Jericho for his uncle Hisham. So it is quite understandable that he also wanted to build for himself a bathhouse with a reception hall, that could be used also as a hunting lodge. But, not yet being a caliph, he could not afford to build for himself a large and luxurious bathhouse/castle like Khirbat al-Mafjar. But a small one was possible because it seems that his uncle Hisham gave him an allowance (which he regretted later on, because al-Walid seems to have misbehaved himself).[6]

1 See among others Allan/Creswell 1989, 115; Vasiliev 1956, 25; Exhibition catalogue: *Biblical Stories in Islamic Paintings*, 1991/1992, 14.
2 Talbot Rice 1965/1993, 28: "The nature of the mosaics, the stuccos and the paintings does suggest that already a style had been born... It was on the basis established in these early years that the future development of Islamic art was founded".
3 Ettinghausen 1977, 30.
4 O. Grabar 1954, 185-187; Grabar 1973, 43-46; Ettinghausen and Grabar 1987/1994, 59; Fowden 1993, 143, 144. Also the Negus of Ethiopia, represented and labeled as one of the six in both Arabic and Greek, is indirectly conquered by the Umayyads. The Negus reigned in Yemen until he was defeated by the Sasanians. The Sasanians in their turn were conquered by the Umayyads. The Great Mosque in Sanʿāʾ is alleged to have been built by Walid I (Grabar 1992, *The Mediation of Ornament*, Princeton, 155).
5 See Talbot Rice 1965/1993, 28; Ettinghausen 1977, 33.
6 Derenk 1974, 29; Hamilton 1980, 91.

I think that al-Walid I, who built such an extensive and costly mosque at Damascus and had a palace there, would never have been satisfied with a dwelling, built on such small scale. Qusayr 'Amra would not have been up to his standard. But for al-Walid II this kind of small castle, decorated in the way it is, fitted perfectly well in his life style as an Umayyad prince as it is described in ancient documents.[7] That the very large palace Mshatta is said to have been built by al-Walid II, during the time that he was really a caliph (743-744), is very well explainable and not contradictory to what is said above.[8] As a caliph he would have thought Qusayr 'Amra as not fitting any longer in many respects. He obviously felt the need to build a new castle with space for his whole retinue and showing at the same time his might and power.

THE STYLE OF THE FRESCOES AND THE NATIONALITY OF THE ARTISTS

The first thing that struck me when I visited Qusayr 'Amra was the representation of two lady dancers on the vaults in the reception hall (Figs. 2 a and b). An archeologist I met in Amman, persuaded me to visit the place, especially mentioning these dancers.[9] Knowing about my previous research she told me that I would find there more evidence to support my thesis of migrating and travelling artisans from Egypt. And I was not disappointed. These two ladies seem, by the way in which they are painted, by the expression of their faces, with their big eyes outlined in black, their specific long skirt, naked above the waist, 'topless', with their arms outstretched above their heads, holding something, and their symmetrical position, to be purely Egyptian representations. See, for example, a representation on a Theban sarcophagus from the second century. Here the goddess of the heavens Nut is represented in Graeco-Egyptian style surrounded by the zodiacal signs (Fig. 3). She is also topless, wears a long skirt decorated in more or less the same way and she shows the same sort of bracelets and armlets. Another sarcophagus from Egypt in the University Museum in Heidelberg shows the goddess Nut also with a long skirt and with her arms outstretched in the same way, holding the sun.

How is this possible?

It is accepted, nearly on the base of a *communis opinio,* that part of the decorations in Mshatta – which is very near to Qusayr 'Amra – was made by Egyptian/Coptic artisans.[10] In some of the stone carvings in the Mshatta façade which still are *in situ* and in the ones in the Museum in Berlin, Coptic hands are discerned among other hands. For instance the way the vineleaves are represented with three grapes in the middle of the leaf, seems to be a typical Coptic manner.[11] Several scholars see in decorations and stucco busts from Khirbat al-Mafjar partly in the Rockefeller Museum in Jerusalem clearly Coptic traits and characteristics.[12] I have shown too that the mosaics in the Great Mosque at Damascus are probably of Coptic and more specifically of Alexandrian origin.[13] One of the floor paintings in Qasr al-Hayr al- Gharbi (Fig. 4) shows an Egyptian background.[14] This is, I think, because of its makers. Obviously Gaea, the goddess of the earth, is painted here. She is represented many times on Coptic textiles in the same way in a roundel decorated with a pattern with Coptic motifs. Her face with large outlined eyes and the cloth with fruits she is holding look very Coptic.[15] In Qusayr 'Amra in the so-called throne room are paintings on the side walls with representations of Gaea holding the same kind of folded cloth. We find the goddess Gaea also on mosaics in Christian churches in the area,[16] but never in Sasanian art.

Also in Qasr al-Hayr al-Gharbi a fragment of a painting is found, a man's face, which is said to look like a Fayum portrait [17].

Therefore, why should there not have been an involvement of Alexandrian artisans in Qusayr 'Amra as well? Egypt had been conquered by the Muslims already a long time ago and we know that the Muslim conquerors were quite impressed by houses and palaces in Alexandria still decorated in the Hellenistic manner.[18] Pompeii and Boscoreale show us the vivid examples of that originally

7 Hamilton 1980, *passim*; Derenk 1974, *passim*.

8 Talbot Rice 1975/1993, 20; O. Grabar 1987, 243-249; Allan/Creswell 1989, 201-208; Hillenbrand 1994, 385.

9 I want to thank Mrs. Hanan Kurdi of the Department of Antiquities, Amman for her help.

10 Creswell 1958, 214; *Christentum am Nil* 1963, Ernst Kühnel 231, 258; Hillenbrand 1981, 67: "He (Walid II) collected workmen from all quarters and built that city by means of forced labour"; Brown 1971/1989, 196: "a vast common market in trade and craftmanship came into being: for the first time Copt and Persian could work side by side in Mschatta"; Van Lohuizen-Mulder 1987, 143.

11 Allan/Creswell 1989, 214.

12 Franz 1963, 78,79,80; Van Lohuizen-Mulder 1990, 145,146.

13 Van Lohuizen-Mulder 1995, *passim*.

14 Talbot Rice 1965/1993, 24: he says that the colors of this painting point to Egypt.

15 See Coptic textiles with Gaea represented. Exhibition catalogue 1995/1996, 32, no.9; exhibition catalogue 1996, 348.

16 Piccirillo 1993, 38.

17 Exhibition catalogue 1990/91, 33, 42, cat. 37; McKenzie 1990, 117. She speaks of craftsmen already brought from Alexandria to Petra at around AD 25 or between 86-62 BC.; see for this also Taylor 1993, 32 who mentions that craftsmen could have been brought from Alexandria by Aretas IV (around AD 25), but that the consensus now favors Aretas III (86-62 BC) as the importer of Alexandrian craftsmen.

18 Van Lohuizen-Mulder 1995, 204; Haas 1997, 338, note 3.

Alexandrian style.[19] This style with its subtle coloring, far from being primitive, we find in Qusayr ʻAmra too. Trees and animals are painted here in a beautiful way. The impressionistic painting of the vegetation in many shades of green, like the different shades in the mosaics of Damascus, reminds us of frescoes and a mosaic in Pompeii, where leaves are rendered in the same manner. It is true, some paintings of human figures are a bit primitive, like the Gaea busts, in comparison with other paintings of human beings in Qusayr ʻAmra, but they could have been painted by local artisans who were also familiar with her as we have seen.

Textiles generally called Coptic show us that there must have been beautiful specimina of a style of high quality in Egypt in the time of the Muslim conquest, like the well-known textile fragments with fishes from Antinoë now in Paris and Lyons and a fragment of a tapestry with St. Theodore from Akhmin in Cambridge, Massachusetts in the Harvard University Art Museum. We must not forget that the diversity and richness of the cultural background in Egypt produced an art in that period that was not limited to what is generally called Coptic art, a kind of folk art far away from Graeco-Roman artistic traditions. The adherents of the Coptic Church, the Copts, included also sophisticated city-dwellers and among them artists, who were culturally not limited and who ordered and who made for example wall hangings in a far from primitive style, of which the above mentioned textile with the fishes is an example.[20]

The paintings in Qusayr ʻAmra have a kinship with some of these textiles, as we have already mentioned. And this is, according to my view, not because of pattern books[21], but because of the fact that Egyptian painters were actually involved. Alexandrian/Coptic workmanship and labor must have been easily available.[22]

To describe the identity of the artisans as being Egyptians is also underlined by other circumstantial evidence. In the part of the building, leading to the *caldarium*, the *tepidarium,* is a decoration on a wall in lozenges in the way Copts made decorations for example on textiles.[23]

A decoration which is very prominently present on arches – framing several scenes, like it is done many times on Coptic textiles – (Fig. 5) also reminds us of some Coptic decorations. See for instance the decoration on the sarcophagus with the peacock in the Heidelberg Museum (Fig. 6) and decorations on several Coptic *textilia*.

The more we look into the matter of the participation of Egyptian artists in the painting process, the more signs we see of it. For example the way the dancers are represented: the way they are dressed and the way they have sometimes one arm above their head: it is a Coptic way of representing a dance. The decoration on the robes of the different personages looks thoroughly Coptic, very different from the decoration on the dresses worn by dancers and other persons on Sasanian silverware. They are dressed in a different way wearing for example short little jackets and having a floating draperie around their legs and arms. Also when they are represented naked they look completely different in their pose: no arm stretched above their head and they wear no armlets around their upper arm (Fig. 7), like some of the women in the Qusayr ʻAmra paintings do and which appears to be a Coptic custom (Fig. 8). Finally, some of the ladies are clad in a *cestus*, a marriage belt. Originally it was the marriage belt of Aphrodite, worn by women who wished to make themselves desirable. The fifth-century Graeco-Egyptian poet Nonnos of Panopolis recounts in his epic poem *The Dionysiaca* a number of ladies wearing these belts.[24] We see this kind of belt on a Coptic sculpture from Herakleopolis Magna dating from the 4th-5th century. It is worn here by a Nereid, sometimes mentioned as a daughter of the Nile.[25] This Nereid also shows the same kind of bracelets as the ʻAmra ladies are wearing.

The colors used in the representations such as pale browns and yellow were especially popular in Egypt. They are completely different from the colors in Sasanian paintings where red and blue are predominant.[26] And finally the vine decoration in the two

[19] Van Lohuizen-Mulder 1995, 206, 207.

[20] Exhibition catalogue 1989, Thelma K. Thomas: *An Introduction to the Sculpture of Late Roman and Early Byzantine Egypt,* 54, 55. See also Van Lohuizen-Mulder 1995, 204.

[21] There existed pattern books for Coptic artisans as a help in making textiles and book illustrations. See for example the Exhibition catalogue 1996, 268, no. 309. But why should these frescoes with rather complicated themes and representations be painted by local artisans using pattern books for the making of Coptic textiles, not even paintings, while the Coptic/Egyptian artisans themselves were available?

[22] Mshatta as a matter of fact was nearby. And as we assume that Mshatta was built only a little later by the same caliph, Walid II, who built Qusayr ʻAmra and as it is said very often and very convincingly that Mshatta was partly built by Coptic artisans, it seems quite reasonable to suppose that Coptic/Egyptian artisans were already known to Walid II and were around when he made plans to build and decorate Qusayr ʻAmra. Such a foreign labor force is not coming out of the blue. And what counts for easy availability is that Copts were conquered by the Umayyads and were governed by them.

[23] *Christentum am Nil* 1963, Kühnel, 231; Du Bourguet 1971, 170, 171, Fig. 63.

[24] Exhibition catalogue 1989, 257, note 1; Exhibition catalogue 1995, 94, no. 97.

[25] Exhibition catalogue 1989, 257, no. 171

[26] Talbot Rice 1965/1993, 24; Sourdel-Thomine, Spuler 1973, 163: die Farbskala mit ihrer Bevorzugung brauner, gelber und grünen Töne ist typisch hellenistisch".

alcoves behind the audience hall was a very common decoration in Ancient Egyptian and Coptic art. Especially the red heart-shaped leaves remind me of a decoration on a Coptic tunica with the same red leaf design.[27]

And now follows the *crux* of my hypothesis in connection with the meaning of at least part of the frescoes. Could a Dionysian cycle be involved?

THE ICONOGRAPHY OF THE FRESCOES

The Dionysian cycle and the life style of al-Walid II

The myth of Dionysos is still very much alive at that time, having got a Christian interpretation. And as it also had an ancient Egyptian connection, this was the more so in Egypt.[28] In Nonnos' *Dionysiaca*, the birth of Dionysos was compared with the birth of Christ, the resurrection of Dionysos was in line with the resurrection of Christ and this in origin Greek God Dionysos was transformed into the Egyptian God Osiris.[29] This offered the Umayyad prince, who was after all an educated person and a lover of Greek learning,[30] an excellent opportunity of agreeing with this theme that was neutral in a way, not having primarily a Christian connotation but a pagan one.[31] The artisans, and I think the Coptic/Egyptian artisans who he commissioned to make an appropriate decoration for his mansion cum bathhouse with dancers and nudes found in the Dionysiac representations a suitable means to do so. The figure of Dionysos as the God of the vine suited the prince very well, as it is said that he was a lover of wine. *The Book of Songs* (*Kitāb al-Aghāni*) of Abu'l-Faraj al-Isfahānī from the tenth century describes him as such and stresses on a lot of follies which are ascribed to him.[32] Whether this is quite true is uncertain, as the book was written in the time of the Abbassides, the rivals and conquerors of the Umayyad Dynasty who around the year 750 murdered nearly the whole family. Only one escaped, the future governor of al-Andalus. They, the Abbassides might have used the opportunity of this book to depict Walid in a debased and unfair way. R. Hillenbrand and others call him the playboy of his time[33], but I think that this is a too 'low' qualification. Certainly he was unorthodox, but he was after all a cultured man, not an uncivilized *nouveau riche* with a bad taste who all of a sudden stepped in from the desert. He came from a well-known family in Mecca.[34] He, very melancholic because of his, as it is said, true love for his sister-in-law Salma which stayed unanswered [35], was a poet himself and a musician.[36] He must have been a very sensitive man for, according to an ancient source, while hunting, he did not kill a captured gazelle, because her eyes reminded him of the eyes of his beloved.[37]

I think that I have found the portrait of the man with this kind of personality in the paintings of Qusayr 'Amra (Fig. 9) next to the very tall lady, whom I see as Salma, as I will explain later (see Fig.14). He is pointing at her. It is just unthinkable that the man with this gesture would only be a servant, as has been suggested.[38] Moreover, it is obvious that this

[27] See Exhibition catalogue 1996, 274, no. 34.

[28] Exhibition catalogue 1989, 70, 71; Exhibition catalogue 1995/1996, 13.

[29] Zayadine 1986, supplément 14, 418: "Il est certain que la popularité du culte dionysiaque dans un pays de vignobles, n'a pas été eclipsé par le cristianisme qui en revanche, à Jerash a converti les fêtes du dieu du vin en les rattachant tout simplement au souvenir du miracle de Cana ou l'eau a été changée au vin par le Christ"; Bowersock 1994, 161: "the Dionysus of Nonnos is a polytheist Christ"; Rutschowscaya 1990, 28; Temple 1990, 33.

[30] Ettinghausen 1977, 33.

[31] See Van Lohuizen-Mulder 1995, 207 where is mentioned that the same counts for the theme of the mosaics in the Great Mosque at Damascus. Exhibition catalogue 1989, 132: "Objects with Dionysiac representations were made for the members of a well-to-do, educated class".

[32] See Lewis 1995, 257.

[33] See Scheck 1989, 235; Lewis 1995 in the *Cambridge History of Islam*, 65: "the Arab Islamic historiographic tradition, most of it committed to writing after their fall, deals harshly with the Umayyads. In the classical histories, their reign is described as an interlude of kingship between the caliphate of the rightly guided rulers who preceded them and that of the divinely approved caliphs who followed them. Modern scholarship has on the whole taken a somewhat more benign view of the Umayyad achievement, and has, in particular, given credit to a succession of remarkable rulers, seen as having maintained the stability and continuity of the Islamic state and society in a time of dangerous and disruptive internal struggles". Patricia Crone has published in her book *God's Caliph*, 1986 a letter of Walid II. For several reasons she assumes this letter to be authentic. It is a succession document and the overall message is that the caliphs are God's own instrument and everyone must obey them (117). Walid II portrays himself here as a rightly guided ruler and as a religious man, who knows very well how to behave as a caliph. Anyway, this letter does not seem to be written by a debauchee.

[34] Lewis 1995, *Cambridge History of Islam*, 47: "The accession to power of an aristocratic Meccan family which had answered Muhammads' call only after his success, was a grave blow to the Muslims of old standing; hence the hostility of their descendants towards the Umayyads, a hostility soon transformed into accusations – not always justified – of luke warm faith or even disbelief"; Hitti 1970, 227: "most of our information about the lighter side of the caliph's lives comes from Aghani, primarily a literary work, and similar books, which should not be taken too literally."; see also Oleg Grabar, 1996, 8; Brown 1971/1993, 189 says that not only he, but "the inhabitants of Mecca and Medina were far from being primitive Beduin".

[35] Derenk 1974, 29.

[36] Derenk 1974, 33.

[37] Derenk 1974, 66.

[38] Zayadine 1979, 26.

is not the appropriate place for a male servant to be present.
He, Walid II, may have used the pre-Islamic Arab erotic poetry as an example in his own way, like later on the Sufis did, who used it in a symbolical and transcendental way.[39] He was tolerant to other religions, especially to the Christian religion.[40] It is known that he sometimes visited a Christian monastery in the neighbourhood and liked to chat with the monks, enjoy a drink with them and admire their gardens.[41] He must have had a great interest in architecture, although this was not recognized and recorded by the historians.[42]
The themes seen here, like the dancing, the music making connected with love scenes, belonging in this case obviously to a Dionysiac cycle, the hunting scenes, are not non-recurring representations in a Muslim setting, coming from a scandalous or even perverted mind, but they seem to fit into an ancient tradition of why and how to decorate a bathhouse.[43]
The sixteenth-century al-Ghuzuli mentions in his *Matali al-Budur* (Rise of the Moons) decorations in a bathouse and their significance, for example scenes with lovers and hunters. They activate all the different aspects of our body and mind on an animal level, a physical level and a psychological level. The thirteenth-century philosopher Badr al-Din bin Muzaffar mentioned this theme already in his treatise *Muffarrih al-Nafs* (that which gives joy to the soul). He says that all medical doctors, wise and knowledgable persons, know that the sight of beautiful pictures gives joy to men, sends melancholical thoughts away and strengthens the heart qualities more than anything else, because seeing such pictures eliminates all unhappy and terrible influences. Muhammad bin Zakariyya al Razi who died in 923 recommends more or less the same to all people who are not in a harmonious condition, but influenced by all kind of worries and disastrous happenings. Harmonious colors in a beautiful painting like yellow, red and green applied in a balanced way are able to heal a person from melancholy. Man becomes very subtle and noble, he says, when confronted with such paintings.[44] Further it is he who mentions that ancient sages who invented the bathhouses knew and understood that man looses a great deal of his forces, of his strength when he enters the bath.[45] The remedy is to decorate bathhouses with beautiful frescoes. Then he mentions the three levels. For the fortifying of the animal potentiality hunting scenes are represented and horses in flying gallop. For the strengthening of the psychological factor love scenes are painted and for the reinforcement of the physical strength gardens, trees and flowers in pleasant colors are designed. All first class bathhouses are decorated in such a way, he adds.[46]

It seems that Richard Ettinghausen was right too when he remarked that: "representations of the pastimes of a court should be regarded as display of royal prerogatives, not as the flaunting of libertinism."[47]
In this context we can also explain a scene with wrestlers. It is said that wrestling was of old a royal practice of sport. In the time of Mohammed one of the members of his family, his uncle Hamza, was a well-known wrestler and he was very much admired for that.[48]

According to our view it must have been no problem at all for al-Walid II to take advantage of the skill of Christian artists – Copts being Christian Egyptians –, the more so because with the theme of Dionysos, chosen with his consent by these artists, he was not obliged to tolerate openly a Christian iconography.
The representations of nude women in the *caldarium* (Fig. 10) one with a baby in her arms can be very well understood. It is the baby Dionysos nursed by the Nymphs. And this explains why this scene is not rendered in a pornographic way, with by all means no perverse connotation as suggested by some scholars. In the same place at the left side the baby is being bathed. Both scenes are seen on the well-known Coptic hanging in the Louvre. The style in which these naked nymphs are painted, shows a Coptic style, as Oleg Grabar remarked[49] whilst at

39 Farid al-Din Attar, *Muslim Saints and Mystics*, London 1966/1990. Introduction by A.J. Arberry, 7, 8.
40 Talbot Rice 1965/1993, 77, 78: "peaceful relations existed despite the diversity of religion between the native population and the Arabs... the tolerance of the caliph himself furnishing an example and an incentive". It is even said that Walid II possessed a portrait of Mani (215-277), the founder of the Manichean religion born in what today is Iraq and that he, Walid, became one of the devotees (Derenk 1974, 36). This religion spread to Egypt (where survived from late antiquity seven Manichaean codices) and many Manichaeans fled to the Sogdians of Samarkand. (Klimkeit, H.J., 1993, *Gnosis on the Silk Road: Gnostic Texts from Central Asia*, San Francisco, XIII, XIV). Mani was also a painter and a musician (See Siegert, C.M. (ed.) 1997, *Mani Perlenlieder/Mani's Lichtschat*, Haarlem, 22).
41 Hamilton 1978, 136; Hamilton 1980, 86, 87, 89.
42 Hamilton 1980, 86.
43 Bisheh 1987, 72.
44 Bisheh 1987, 72.
45 Bisheh 1987, 73.
46 Bisheh 1987, 73; Buitelaar and van Gelder 1996, 37. The bathhouse should be decorated with paintings of trees. And trees were painted in Qusayr ʿAmra very beautifully.
47 Ettinghausen 1977, 50.
48 Other Islamic wrestling scenes: Exhibition catalogue: *The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200*, 78, 79. Detail of Játiva basin: men wrestling. The iconography is unusual for medieval Spain, but its currency in Fatimid Egypt is wellknown.
49 O. Grabar 1993, 96 speaks of the stubby and awkward legs so typical of Coptic textiles. Also Ettinghausen 1977, 32: "the deep-set eyes... reflect another type of painting known to us from Coptic and Christian representations...".

the same time the style of the painting has everything to do with the Arabic ideal of that time how to paint a woman. Richard Ettinghausen speaks of legs like columns of marble and alabaster, as explained in an Arabic treatise in the chapter on the beauty of women.[50] There is another feature that we find in Coptic art several times, i.e. the way one of the Nymphs is portrayed as seen from the back. Compare how on the already mentioned hanging this is done in the same way. See how this is done on a Coptic relief of Leda and the Swan in the Ashmolean Museum in Oxford[51] (Fig. 11) and on some Coptic roundels in the Vatican Museum for instance.

Very often scholars hinted in connection with these frescoes at a Sasanian or Byzantine background. However, to my knowledge there are no Sasanian nudes represented in this way. Neither are such representations with an obvious Hellenistic background to be found in Constantinople.

Now coming to the dancers and the musicians, they definitely belong to the retinue of Dionysos. They represent his Maenads and flute players, like they are represented innumerable times on Coptic textiles (see Fig. 8). One may remark that some of the faces can be seen as Arabic faces and I should say why not. That does not contradict the thesis about the involvement of Coptic artisans. They painted faces they saw around them, just as Oleg Grabar is advocating the theory that the hunting scene for example with the onagers definitely shows a local scene with local animals.[52] Moreover it might be very well possible that also local artisans were in some way involved in the making of the frescoes. Mosaics in Madaba from the same area for example, only dating a little earlier show that artisans from these surroundings were very well acquainted with mythological themes, among them the Dionysian theme (Fig. 12).

There is another example in Qusayr ‘Amra where Dionysos is shown this time with his wife Ariadne just left by her husband Theseus on the island of Naxos.[53] A Coptic bone relief shows this scene in the same way: a nude Ariadne, Dionysos as a youth looking at her and a Cupid hovering in the air.[54]

And now I want to say something about the scene where a lady is sitting in a specific pose with a Victory bringing her a garland, a crown (Fig. 13). In my view this is the representation of Cassiopeia, said to be an Ethiopian Queen, Nonnos mentions in his *Dionysiaca*.[55] In the legend of Dionysos, Cassiopeia is depicted in general as the loser in a beauty contest arranged by Dionysos. However, in some instances she is represented as the winner of the contest, like on mosaics in Palmyra and Apameia in Syria and in New Paphos on Cyprus, which was for a long time governed under Ptolemaic rule, where she is also represented naked to show her beauty.[56] Alexandrian artisans could have been well aware of this variant of the Cassiopeia story in the Dionysiac cycle. Moreover her dignified posture, apart from her face which is thoroughly Arabic, looks like the posture of a matron on a painting in the Villa dei Misteri in Pompeii. This Villa is decorated with frescoes with Dionysian scenes, obviously painted in an Alexandrian style.

Three other nude women were/are very prominently present in these mural paintings in Qusayr ‘Amra. There is the very tall lady next to a pool, rising like a Venus out of the water (Fig. 14). According to my view she is the representation of Ariadne in the figure of Walid’s beloved Salma. She looks like the nude Ariadne with the same kind of jewelry on a Coptic hanging in Switzerland, in the Abegg Stiftung at Riggisberg (Fig. 15). It is mentioned in one of the old documents, that one of the reasons that al-Walid fell in love with Salma was that she was very tall, taller than the friends around her.[57] The two others originally placed in a symmetrical position and looking very much the same, of which one is now in Berlin,[58] are likewise tall, nude and impressive without any pornographic connotation to their nakedness. They are nude to show their exquisite almost dignified beauty, like Cassiopeia is showing her beauty in the beauty contest on the just mentioned mosaics in Syria and Cyprus emphasized by her nakedness. The two identical women wear a kind of hat which reminds me of a hat of one of the persons represented on a fresco, also painted in the same Alexandrian style, from the Villa of Publius Fannius Sinistor at Boscoreale, now in the Museo Nazionale.[59] Their faces look like some of the Fayum portraits, they express the same grandeur.

50 Ettinghausen 1977, 32.
51 Exhibition catalogue: *Treasures of Byzantine Art and Culture* 1994, 55: the humorous detail of the swan biting Leda’s bottom seems to be an invention of the artist, and is in accord with other amusing touches on Coptic sculpture. See also Rutschowscaya 1990, 28, 29: ‘voile d’Antinoë’ in Paris, Musée du Louvre.
52 O. Grabar 1988, 81, 82.
53 Scheck 1989, 245; Zayadine 1986, 424, 426.
54 Exhibition catalogue: *Beyond the Pharaos* 1989, 113. This is a furniture decoration.
55 Bowersock 1994, 161.
56 Bowersock 1990, 50, 51.
57 Derenk 1974, 111.
58 In the Museum für Islamische Kunst. Musil 1907, XXIII and XVIII. See also Enderlein and Meinecke 1991, 143, pl. 6.
59 See Rea 1989, 60, 61; Moon 1992, 595: Pharao’s daughter in the Dura Europos Synagogue: “ the frontal nudity must have had risqué connotations, but her prototype must be sought in local sculptures in the Graeco-roman tradition”. She looks like an oriental Aphrodite, like Ariadne on the hanging in the Abegg Stiftung.

These full length nude women differ from the female dancers and musicians, who are dressed. One would expect this just the other way round. But the 'outfit' and outlook of these nude 'grandes dames' fit into the theory of the Dionysian mythology: Ariadne, the wife of Dionysos, is represented like a goddess in all her nakedness. See for example the just mentioned Dionysos hanging in Switzerland.

There are some well-known ivories representing Dionysos and his circle: the ivories on the ambo of the cathedral of Aix-la-Chapelle (Fig. 16). They date probably from the Umayyad period.[60] It is said by most scholars that they were made in Alexandria. This proves that at the time of Qusayr 'Amra Dionysos was still very well-known. The ivory with a nude Dionysos was inlaid in the ambo given by Emperor Henry II to the Cathedral in Aix-la-Chapelle, where it still is, cherished as one of the great Christian treasures of the Cathedral!

The dome of 'Amra with the signs of the Zodiac and the planets and the stars

The signs of the Zodiac and the planets and stars in the dome of the second *caldarium* are typically not a local *ad hoc* invention. Egyptians reproduced celestial bodies as early as the fourteenth century B.C. in the tomb of Seti I.[61] In Greek times and probably also in the Hellenistic period it was seen as auspicious to have the celestial bodies in a bathhouse.[62] They seem to have had a kind of magic function to assure the good fortune of the lord of the mansion.[63]
It is known that theater players and dancers performed for al-Walid II a cosmic dance, wearing the costumes of the stars and planets.[64] This shows that he was interested in astrology and astronomy and hence this decoration of the dome.

Representations in the tepidarium

Although the depiction of the boar playing a musical instrument or the dancing of a monkey in the diamond-shaped compartments, lozenges in the *tepidarium* are not really Egyptian representations, but more illustrations of the carnavalesk character of the festivals given by al-Walid II, according to the *Book of Aghānī*[65], the woman dancer who is also represented in one of the diamonds does show Coptic traits, by the way she is holding one arm above her head for example.[66] Moreover, giving animals human traits and a human character and partly a human form, a specific activity and role fits into an ancient Egyptian concept and also into a Coptic iconography, albeit that the connotation is not so much purely human, but rather divine.

Heads represented in tondoes on the ceiling of this *tepidarium* show also Coptic characteristics (Figs. 17, 18). See among others the textile with the heads of Dionysian figures in the Metropolitan Museum of Art in New York or the heads on the fresco: the *Maria Glorification* in Bawit. It is said that the heads in Qusayr 'Amra represent the different ages of man. Unfortunately the third head is no longer visible. The two remaining heads are very beautiful. One (Fig. 18) reminds me of the figure on the Coptic hanging now in Switzerland (Fig. 19). Who is he? He is too beautiful to be Silenus. Could he be one of the well-known initiates in the Dionysian mysteries? The other portrait is still more puzzling. It bears some resemblance to the sixth to seventh-century icon from the Monastery of St. Catherine which is said to have been possibly made in Egypt.[67] There are two other enigmatic figures represented in Qusayr 'Amra near the throne scene (Fig. 20). The heads resemble the other heads and they wear something that could be interpreted as a symbolical attribute, a flail, that the initiate is wearing on the just mentioned Coptic hanging. Representations of the allegories of *Poetry*, *Philosophy* and *History* with their inscriptions in Greek can also be explained by the Hellenistic background incorporated in Egyptian/Coptic art. See for example the Coptic fresco in al-Bagawat in Egypt.[68]

The throne scene

In the throne room behind the audience hall, where the painting of the *Six Kings* is to be seen, we find,

[60] Klaus Wessel 1963, 124 is not of the same opinion. He dates the reliefs in the sixth century, because he sees Islam as an opponent to paganism. See further Stern 1963, 167, 168, 169. He pleads for a date in the Omeyyad period.
[61] Zayadine 1978, 29.
[62] Grabar and Ettinghausen 1987/1994, 61.
[63] Ettinghausen 1970, 30.
[64] O. Grabar 1977, 232.
[65] Enderlein 1990, 38: Walid II asked the poet Ashab to dress like a monkey.
[66] See for the decoration in diamond-shaped compartments and its relationship with Coptic textile decorations: *Christentum am Nil* 1963, Du Bourguet, L'art copte pendant les cinqs premieres siècles de l'Hegire, 230, nrs. 102 and 104 and Exhibition catalogue 1963, cat. no. 347. Also O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst* I 1914, Berlin, 354; Sourdel-Thomine and Spuler 1973, 163. Also other decorations with vines and animals remind us for instance of the decoration of the Wardian tomb in Alexandria. See Bowman 1986, 90.
In the above mentioned article by Du Bourguet is said (232): "le sujet de la danseuse évolue selon les caractéristiques coptes".
[67] Doxiadis 1995, 90, 91, 92.
[68] Exhibition catalogue 1963, 140: "stärker in der hellenistischen Tradition des Ostens bleiben die Fresken in der Kuppel der zweiten Kapelle (in al Bagawat), Personifikationen des Friedens, des Gebets und der Gerechtigkeit". There exists also a Coptic personification of Hope in Bawit. See O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst* I 1914, Berlin, 3, fig. 2.

opposite the entrance, a person sitting on a throne, flanked by two figures. This throne scene gave many scholars the idea that this is a Byzantine representation.[69] The model could only have been, according to their view, an emperor enthroned or the Cosmokrator as he is presented in Byzantine art, mainly because of the shape of the throne. But one forgets that it is again Alexandrian/Coptic artisans who used exactly this type of throne. See the statue of an enthroned emperor made of porphyry in the Graeco-Roman Museum in Alexandria, which was found in Alexandria. It is likely that this statue actually was made in Egypt, as Egypt was the only country where porphyry was quarried.[70] The emperor is sitting in the same posture as the figure on the ʻAmra throne with his legs next to each other. Also Holy Mary from the Monastery in Bawit sits in the same way on the same kind of inlaid wooden throne. The figures in Qusayr ʻAmra, standing at each side of the throne are obviously servants with fly whisks or *flabella*. In Byzantine art servants are never depicted on either side of the throne, as far as I know. It is true that in Sasanian art one finds the representation of the ruler flanked by two servants, but the Sasanian ruler is not sitting on a throne as is seen here, nor is the position of his legs the same. Servants with *flabella* serve a purpose in the East. They have not only a ceremonial function in these countries, but they actually have to keep the flies away. Coptic *flabella* are known. Later representations exist of enthroned Umayyad caliphs with servants with fly whisks. So this seems to have been a common feature in standard Umayyad enthronement scenes. However, the throne and the posture of the later caliphs are different. The representation of the so-called Pamplona casket (Fig. 21) is an example of this. That one of the figures in the throne scene in the ʻAmra fresco has a halo seems not to mean anything special here. In early Islamic miniatures at least, the round Christian-style halo does not necessarily indicate a certain sacred status.[71]

The question arises: who is represented on the throne and why do we have a throne scene in a bathhouse? We may say that if there is an audience hall the representation of an enthroned person is appropriate. But we think there is more to it.
There exists a special story about the visit of the Queen of Sheba (Bilqis) to Solomon (Sulayman) in relation to a bathhouse. It is told in the eleventh-century *Qisas al-Anbiya*ʾ (Stories of the Prophets) by Ibrahim al-Thaʿlabi, based on Jewish sources and Christian themes[72], which means that the story could have been known in the time that Qusayr ʻAmra was built.[73] This story is said to be related to the origin of the Islamic bathhouse, the *hammam*.[74] It seems that the Arabs before Islam did not have bathhouses. They took the concept of a bathhouse from the people they conquered. In Egypt palaces existed with a bathhouse already at a very early date and in Hellenistic Greece the bathhouse was well-known.[75]

> King Solomon built a palace of glass with a glass floor that looked like water. He wanted to marry Bilqis, the beautiful Queen of Sheba, but Satan who was against this idea had told him that she had the hairy legs of an ass. Thus Solomon wanted to see if this was true. His throne was put on the glass floor, which he had ordered to be made for this purpose. When he was seated, Bilqis was asked to come in (Koran, 27:44). She thought that she had to wade through water to arrive at Solomon's throne. Therefore she lifted her dress and walked through what she thought to be water with bare legs. Solomon saw that it were beautiful human legs, only a little bit hairy. So he decided to marry her, after she had become a Muslim. He asked Satan what to do with this hair on her legs. Satan, in the beginning not willing to say anything, said after a while that he promised to make a special depilatory for her and that for the treatment with this depilatory she needed a bath or a bathhouse. So this was built.[76]

The story tells that under the glass floor, where Solomon's throne stood, there was water with fishes and that people and birds served him there.[77]

[69] See Sourdel-Thomine and Spuler 1973, 160; O. Grabar 1977, 236, 237.
[70] See for example: A.C. Johnson and L.C. West 1949, *Byzantine Egypt. Economic Studies*, Princeton, 107.
[71] Sourdel-Thomine and Spuler 1973, 160; Exhibition catalogue: *Biblical Stories in Islamic Paintings* 1991/1992, 15; Arnold 1965, 95, 96, 98, 99.
[72] Exhibition catalogue: *Biblical Stories in Islamic Paintings* 1991/1992, 12.
[73] Buitelaar and Van Gelder 1996, 30, 31. The Queen of Sheba was maybe the queen of Yemen. Thus the title of the exhibition in the Institut du Monde Arabe in Paris which was held till February 28, 1998 is *Yémen, au pays de la reine de Saba*. It is very well possible that the Umayyads (see note 4) came into contact with the legends around the Queen of Sheba in their conquered territory of Yemen. It is also interesting to point out that the Negus of Ethiopia (see again note 4) brought a sub-Coptic style of Christianity to the south of Yemen. This sub-Coptic style pertains in my view also to art. See Brown 1971/1993, 189.
[74] Buitelaar and Van Gelder 1996, 29. As a matter of fact bathhouses were everywhere. See also Dow 1996, 32: "the Roman traditions of baths and bathhouse architecture were substantially modified during the course of the first few centuries of Islam".
[75] Buitelaar and Van Gelder, 31.
[76] Free and shortened translation of the story in *Qisas al-Anbiya*ʾ by Thaʿlabi, Beirut/Cairo, n.y., 285- 286. See Buitelaar and Van Gelder, 29, 30.
[77] Ginzsberg 1909/1988, 142: "When Solomon was of good cheer by reason of wine, he summoned the beasts of the field, the birds of the air..."; Sourdel-Thomine and Spuler 1973, 160. They speak of a Nilotic scene that reminds them of such scenes on Coptic textiles and for the birds around the throne they think also of Coptic examples. Exhibition catalogue: *Biblical Stories in Islamic Paintings* 1991/1992, 102: "The tremendous

Thaʿlabi wrote that at his command, the satans built him a court (sarh) of glass resembling white waters. Beneath the floor, they placed real water stocked with fish. Following that, Solomon had his magnificent throne placed along the central axis.[78] This may explain why there was originally a painting of water with fishes and a Nilotic scene to be seen under the throne painting in Qusayr ʻAmra. This fragment is now in the Berlin Museum. That the throne is surrounded by a whole row of a kind of birds, which is otherwise a very unfamiliar feature in Byzantine throne scenes, may be explained by a passage in the Koran 27:16: Solomon said: we have been taught the tongue of birds... He marshalled his forces of jinn and men and birds. Thaʿlabi wrote: he then took his seat with the birds, jinn and humans arrayed around him.[79]

Thus in my view the one who is actually sitting on the throne painted on the wall in Qusayr ʻAmra is King Solomon with the features of an Umayyad prince or future caliph. Unfortunately his face is no longer visible. Sauvaget and later on Jaussen and Savignac saw an inscription above the throne, which is completely faded now. According to them it said: "Allahuma bārik ʿala hādhā ... ʿāfiyatun min Allah wa rahmatun"[80], which means: "O Allah, bless it... security from Allah and mercy". Inscriptions like this with the asking for blessings we find on other Islamic throne scenes dating from a later period of time. See for example a *pyxis* of al-Mughira with the text: "Blessings from God, goodwill, happiness and prosperity to al-Mughira, son of the Commander of the Faithful, may God's mercy be upon him".[81]

There was another inscription in Qusayr ʻAmra, mentioned above, read by Sauvaget, of which no trace remained. It said: "O God, bless the amir as you have blessed David and Abraham".[82] The mentioning of David (Dawud) and Abraham puzzled Oleg Grabar, causing him to say that this had a Christian flavor.[83] That might be true, although at the same time it had a Muslim connotation, Abraham and David being mentioned both in the Koran and being very much revered by Muslims. There was in Islam a predilection for David as there was for Solomon as the prototype of the ideal ruler.[84]

There is a parallel here with an inscription on a 'pagan' mosaic in the Church of the Apostles at Madaba in Jordan from the sixth century, a personification of the Sea, Thalassa according to the inscription. She looks like the goddess Thetys, completely naked (Fig. 22). What is she doing in a Christian church, one might ask? According to the Greek inscription all around her image she is totally accepted in all her nakedness. It says: "O, God, who has created heaven and earth, give (long) life to Anastasios, Thomas, Theodoros and Salmanios, the mosaicist". A kind of blessing is asked for the mosaic maker in the context of a totally profane image, like God's blessing is asked in Qusayr ʻAmra in completely secular surroundings for the prince who built the little palace.

On the upper registers and the vault of the audience hall there are thirty-two panels depicting laborers occupied in building activities (Fig. 23). We found on a bone relief in the Princeton Museum of Art the representation of a carpenter (Fig. 24). It is said that it comes from Alexandria.[85]

Why are these men painted here? Representing the workmen, the laborers, the craftsmen of the building on the walls was not a common practice neither in that time, nor in an earlier period. There is another Islamic story about King Solomon, described in the Koran as a perfect man and a wise king. Solomon sitting on his throne invited artisans, laborers and builders to come to him and to help in the construction of the Temple.[86] In the same way the Umayyad prince sitting on his princely throne gathered artisans and laborers and invited them to built this palace, giving them an important place in the building process. To show their importancy he ordered to paint their images on the vault of the building. Maybe this is a very Islamic idea from the first period, not to ignore the laborers as pure slaves, but to give them their due in this way.

My idea about these paintings is partly in agreement with what is written by Fawzi Zayadine, especially in an article from 1986. The author sees the frescoes as having been made in a purely Hellenistic tradition, that was finely rooted in Syria and what is nowadays called Jordan.[87] I agree with this in so far

regard that Muslim rulers had for Solomon is apparent in the large array of frontispieces illustrating poetic texts and epics... In these works Solomon is seen sitting on his throne... animals, birds appear near to the king".

78 Lassner 1993, 60.

79 Lassner 1993, 60.

80 Musil, A. 1907, *Arabia Petraea*, I, Vienna, 289; Jaussen and Savignac 1922, 10-11.

81 Exhibition catalogue *Al-Andalus* 1992, 195.

82 Sauvaget 1939, 14.

83 O. Grabar, *The Paintings at Qusayr Amrah: The Private Art of an Umayyad Prince* (unpublished), 49.

84 The Koran mentions a few episodes from the life of David: the conqueror of Goliath, having a special talent as a psalmist and a poet for instance. See *Encyclopedia of Islam* 1965, Leiden *s.v.* Dawud; Arnold 1932/1965, 29; P. Crone 1986, 115, 135 and the Exhibition catalogue: *Biblical Stories in Islamic Paintings* 1991/1992, 102: Solomon is described in the Koran as a perfect man and as an ideal king.

85 Exhibition catalogue 1986: *Byzantium at Princeton*, 59, no. 26.

86 Exhibition catalogue 1991/1992, 102.

87 Zayadine 1986, 426; Talbot Rice 1965/1993, 26 speaks of Hellenistic prototypes; Brown 1971/1989, 197 says in the con-

as I see Hellenism as one of the influences, although Hitti and Donner have a somewhat different opinion.[88] They see Hellenism only as a very thin layer in these countries, but it is Glen Bowersock who opposes them.[89] Zayadine refers back to Petra and the Nabataeans and mentions the contact with Hellenistic Egypt, especially Alexandria. The buildings in Petra are in his view made under the influence of Alexandria and I think indeed they were actually built by Alexandrians. In the so-called Painted House in al-Beidha, North of Petra, cut in a rock, the Siq al-Barid, there are first-century A.D frescoes on the walls and the ceiling of a *biclinium*, or two-benched dining room with a tracery of vines and a variety of birds and a flute-playing Pan, which too bear a resemblance to Alexandrian art.[90] Zayadine and others are also referring to paintings in graves in the North of Jordan, which also seem to have a Hellenistic background.[91]

Thus, in Zayadine's opinion, the paintings in Qusayr 'Amra come from an old tradition, one could even say an Arab tradition, as the Nabataeans were Arabs. In recent years a wall painting with a very Hellenistic touch was discovered in Qaryat al-Faw in Saudi Arabia, in the center of the former kingdom of Kinda, dating from the third century A.D. It is a man's face inscribed with the name of Zaki, an Arab name (Fig. 25). With the bunches of grapes around his head he definitely looks like the god Dionysos. He, a local notable, is apparently honored in this way.[92] And that at a time when the goddesses Allat, al-'Uzza and Manat were commemorated in an exclusively Arabian pantheon.[93]

The problem, however, is that the architecture in Petra and the mural paintings are far earlier in date than the paintings in Qusayr 'Amra. In the period between this art in Petra, the Jordanian graves and Qusayr 'Amra nothing similar is found in the region. So who are the transmitters of this Hellenistic tradition to the Umayyads? It seems to me that they were the people from the same land who earlier brought the Hellenistic culture to these regions i.e. Christian Egyptians, Copts, Alexandrians. And as we know from *Papyri* that Copts have been working in Damascus at the Great Mosque for example and in Jerusalem[94], Coptic families could have been still around in these areas outside Egypt. We mentioned already that the decoration of the façade of the huge nearby palace Mshatta, which was probably built a little later than the little palace Qusayr 'Amra also by al-Walid II, was partly made by Coptic artisans.[95] The only difference is that in Damascus in my view it were mainly mosaicists[96], in Mshatta sculptors, in Jerusalem woodworkers and sculptors, instead of painters like in Qusayr 'Amra. This implies that it was not the same category of craftsmen. But we know that all these different categories of artisans were available in Egypt at that time. There must have been a close contact between the Umayyads, being the successive patrons of buildings, and conquered Egypt as the deliverer of good artisans in every branch.[97]

CONCLUSION

Concluding this article we may say that the frescoes are mainly made by Coptic artisans, who painted in a recognizable Egyptian/Coptic style.[98] A Dionysiac iconography was partly used, the Dionysian cycle still being well-known in Coptic Egypt at that time, because the Dionysos myth was christianized. And this in origin non-christian theme lent itself easily to become an appropiate means for decorating an Islamic bathhouse, built by a wine-loving prince.

text of these frescoes that they are: the last pure and untroubled efflorescence of Hellenistic grace; Blazquez 1993, 647 speaks of the Hellenistic paintings of Qusayr 'Amra.

88 Hitti 1970, 153; F.M. Donner 1981, 92,94.

89 Bowersock 1990, 72.

90 Zayadine 1986, 408, 409; Zayadine 1987, 141, 142.

91 Zayadine 1978, 29; Barbet and Vibert-Guige 1988; Tell 1995, 378.

92 Bowersock 1990, 75.

93 Bowersock 1990, 74, 75.

94 Van Lohuizen-Mulder 1995, 196.

95 See notes 10 and 11; Papadopoulo 1976, 296, 297.

96 Van Lohuizen-Mulder 1995, *passim*.

97 Robert Lunsingh Scheurleer says in his *Egypte, geschenk van de Nijl*, 1992, Amsterdam, 192 that the early Islamic art and culture is ultimately the main successor of Coptic art.

98 By all this it is very much understandable that scholars like W. Holmquist, N. Åberg and S. Tavano saw a link between stuccoes in, for example, Cividale and decorations in what they called the desert castles of the Umayyads (Holmquist 1939, *Kunstprobleme der Merovingerzeit*, Stockholm, 58; Åberg 1945, *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century*, Stockholm; Tavano 1990, *Il Tempietto Longobardo di Cividale*, Udine, 61). They call the common denominator in general terms Late Antique art. This article underlines again that the common denominator can be called in more specific terms Coptic art. See Van Lohuizen-Mulder 1990, 145; see also Holmquist, Exhibition catalogue: *Koptische Kunst: Christentum am Nil* 1963, Einflüsse der koptischen Kunst in Westeuropa, 159.

BIBLIOGRAPHY

Allan, J.W., Creswell, K.A.C. 1989, *A Short account of Early Muslim Architecture*, Aldershot.

Almagro, M. et al 1975, *Qusayr 'Amra: Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid.

Arensberg, S.M. 1977, Dionysos: a Late Antique Tapestry, *Boston Museum Bulletin* 75, 4-25.

Arnold, T.W. 1965, *Painting in Islam*: *A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, New York.

BABesch: *Bulletin Antieke Beschaving*: *Annual Papers on Classical Archaeology*.

Bagnall, R.S. 1993, *Egypt in Late Antiquity*, Princeton.

Balty, J. 1983, Iconographie classique et identités régionales: les mosaïques Romaines de Syrie, *Bulletin de Correspondence Hellénique*, Supplement XIV, 395-407.

Barbet, A. and C. Vibert-Guige 1988, *Les peintures des nécropoles romains d'Abila et du Nord de la Jordanie*, II, Album, Paris.

Barbet, A. 1995, Les caractéristiques de la peinture murale a Pétra, *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, V, 383-391.

Becker, C.H. 1924-32, *Islam Studien* I, Leipzig.

Beckingham, C.F. 1983, *Between Islam and Christendom: Travellers, Facts and Legends in the Middle Ages and the Renaissance*, London.

Beer, A. 1978, The Astronomical Significance of the Zodiac of Qusayr ʿAmra in Creswell's *Early Muslim Architecture*, New York.

Bienkowski, P. (ed.) 1991, *The Art of Jordan*, Wolfeboro Falls, NH.

Bisheh, G. 1987, Qusayr Amra. Les fresques d'un palais omeyyade. *Dossiers Histoire et Archéologie*, no. 118.

Blazquez, J.M. 1993, *Mosaicos Romanos de España*, Madrid.

Börsch-Supan, E. 1967, *Garten, Landschafts-und Paradies Motive im Innenraum*, Berlin.

Bourguet, P. du 1971, *The Art of the Copts*, New York.

Bowersock, G.W. 1990, *Hellenism in Late Antiquity*, Ann Arbor.

Bowersock, G. 1994, Dionysus as an Epic Hero in Studies in the *Dionysiaca* of Nonnus, ed. by N. Hopkinson, *The Cambridge Philological Society*, supplementary vol. 17, 156-167 and the Introduction, 1-9.

Bowman, A.K. 1986, *Egypt after the Pharaos: 332 BC - A.D. 642*, Berkeley.

Brown, P. 1971/1993, *The World of Late Antiquity AD 150-750*, London.

Buitelaar, M. and G.J. van Gelder 1996, *Het badhuis tussen hemel en hel*, Amsterdam.

Cambridge History of Islam 1995, Cambridge.

Creswell, K.A.C. 1958, *A Short Account of Early Muslim Architecture*, Harmondsworth.

Creswell, K.A.C. 1978/1979, *Early Muslim Architecture*, 2 vols., New York.

Christentum am Nil 1963: Intern. Arbeitstagung zur Ausstellung Koptische Kunst, Villa Hügel, Essen.

Crone, P. (with M. Cook) 1977, *Hagarism, the Making of the Islamic World*, Cambridge.

Crone, P. (with M. Hinds) 1986, *God's Caliph: Religious authority in the first centuries of Islam,* Cambridge.

Daszewski, W.A. 1983, La personification et la tyché d'Alexandrie: réinterprétation de certaines monuments, *Bulletin de Correspondence Hellénique*, Supplement XIV, 299-311.

Daszewski, W.A. 1985, *Dionysos der Erlöser: Griechische Mythen im spätantiken Cypern,* Mainz am Rhein.

David, R. 1982, *Kunstschatten van de farao's*, Alphen aan den Rijn.

Derenk, D. 1974, *Leben und Dichtung des Omaiyadenkalifen al-Walid ibn Yazid: Ein quellenkritischer Beitrag*, Freiburg.

Diez, E. 1917, *Die Kunst der Islamischen Völker*, Berlin.

Donner, F.M. 1981, *The Early Islamic Conquests*, Princeton.

DOP: *Dumbarton Oaks Papers*.

Dov, Meir Ben and Y. Rappel 1987, *The Mosaics of the Holy Land*, New York.

Dow, M. 1996, *The Islamic Baths of Palestine*, Oxford.

Doxiadis, E. 1995, *The Mysterious Fayum Portraits: Faces from Ancient Egypt*, London.

Effenberger, A. 1975, *Koptische Kunst: Ägypten in spätantiker, byzantinischer und frühislamischer Zeit*, Leipzig.

Enderlein, V. 1990, *Islamische Kunst*, Dresden.

Enderlein, V. and M. Meinecke 1991, Graben-Forschen-Präsentieren. Probleme der Darstellung Vergangener Kulturen am Beispiel der Mschatta-Fassade, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 137-172.

Ettinghausen, R. 1977, *Arab Painting*, New York.

Exhibition catalogue 1963: *Koptische Kunst: Christentum am Nil*, Villa Hügel, Essen.

Exhibition catalogue 1986: *Byzantium at Princeton: Byzantine Art and Archaeology at Princeton University*, Princeton.

Exhibition catalogue 1989: *Beyond the Pharaos: Egypt and the Copts in the 2nd to 7th Centuries A.D.*, Museum of Art Rhode Island School of Design.

Exhibition catalogue 1989: *The Carver's Art: Mediaeval Sculpture in Ivory, Bone and Horn*, New Brunswick.

Exhibition catalogue 1990/1991: *Chateaux Omayyades de Syrie*, Institut du Monde Arabe, Paris.

Exhibition catalogue 1991/1992: *Biblical Stories in Islamic Paintings*, The Israel Museum, Jerusalem.

Exhibition catalogue 1992: P. Canivet et J.P. Rey-Coquais, *La Syrie de Byzance à l'Islam*, Damascus.

Exhibition catalogue 1992: *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, New York.

Exhibition catalogue 1993: *Splendeur des Sassanides*: *L'empire perse entre Rome et la Chine [224-642]*, Brussels.

Exhibition catalogue 1994: *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections* London.

Exhibition catalogue 1995/1996: *Textiles of Late Antiquity*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Exhibition catalogue 1996: *Ägypten Schätze aus dem Wüstensand: Kunst und Kultur der Christen am Nil*, Wiesbaden.

Feucht, E. 1986, *Vom Nil zum Neckar: Kunstschätze Ägyptens aus pharaonischer und koptischer Zeit an der Universität Heidelberg*, Berlin/Heidelberg.

Fowden, G. 1993, *Empire to Commonwealth: Consequences of Monotheism in Late Antiquity*, Princeton.

Franchi, R. and P. Pallecchi 1995, The Wall Paintings at Petra and Bayda in Jordan: Mineralogical- Petrographic Study of the Causes of Deterioration and Proposals for their Restoration, *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, V, 99-105.
Franz, H.G. 1963, Wesenszüge Omayyadischer Schmuckkunst, in O. Aslanapa, *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens*, In Memoriam Ernst Diez, Istanbul.
Franz, H.G. 1984, *Palast, Moschee und Wüstenschlosz: Das Werden der islamischen Kunst, 7-9 Jahrhundert*, Graz.
Ginzsberg, L. 1909/1988, *The Legends of the Jews*, Philadelphia.
Grabar, O. 1954, The Paintings of the six kings at Qusayr 'Amrah, *Ars Orientalis* I, 185-187.
Grabar, O. 1973, *The Formation of Islamic Art*, New Haven/London.
Grabar, O. 1977, *Die Entstehung der Islamische Kunst*, Cologne.
Grabar, O. 1986, Note sur une inscription grecque à Qusayr 'Amrah, *Revue des études islamiques* 54, 127-132.
Grabar, O. 1987, The Date and Meaning of Mshatta, *DOP*, 41, 243-249.
Grabar, O. and R. Ettinghausen 1987/1994, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, Harmondsworth.
Grabar, O. 1988, La Place de Qusayr Amrah dans l'art profane du Haut Moyen Age, *Cahiers Archéologiques*, 36.
Grabar, O. 1990, L'art Omeyyade en Syrie, source de l'art islamique, *La Syrie de Byzance à l'Islam VIIe - VIIIe siècles. Actes du Colloque international* (ed. P. Canivet and J.P. Rey-Coquais), 187-194, Lyon, Paris.
Grabar, O. 1993, Umayyad Palaces Reconsidered, *Ars Orientalis*, 23, 93-108.
Grabar, O. 1996, *The Shape of the Holy: Early Islamic Jerusalem*, Princeton.
Haas Ch. 1997, *Alexandria in Late Antiquity*, Baltimore/London.
Hamilton, R.W. 1978, Khirbat al Mafjar, The Bath Hall Reconsidered, *Levant*, X, 126-139.
Hamilton, R.W. 1980, *Walid and His Friends: an Umayyad Tragedy*, Oxford.
Hillenbrand, R. 1981, Islamic Art at the Crossroads: East Versus West at Mshatta, *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn* ed. by A. Daneshvari, Malibu, 63-86.
Hillenbrand, R. 1982, *La dolce vita* in Early Islamic Syria: the Evidence of Later Umayyad Palaces, *Art History* 5, 1-35.
Hillenbrand, R. 1994, *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning*, Edinburgh.
Hitti, P. 1970, *A History of the Arabs*, London.
Jaussen, J.A. and R. Savignac 1922, *Les chateaux arabes de Qeseir 'Amra, Harâneh et Tûba, Mission archéologique en Arabie*, III, Paris.
Keydell, R. 1959, *Nonni Panopolitani Dionysiaca*, 2 vols., Berlin.
Khalaf, M.A. 1995, Woodworking in Early Islamic Palestine, *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, V, 289-299.
Khouri, R.G. 1988, *The Desert Castles*, Amman.
Kitzinger E. 1977, *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, Cambridge, Mass.
Lassner, J. 1993, *Demonizing the Queen of Sheba: Boundaries of Gender and Culture in Postbiblical Judaism and Medieval Islam*, Chicago and London.
Lewis, B. 1995, *The Middle East: 2000 years of History from the Rise of Christianity to the Present Day*, London.
Lewis, B., A.K.S. Lambton, P.M. Holt (eds.) 1970, *The Cambridge History of Islam I: The Central Islamic Lands*, Cambridge.
Lohuizen-Mulder, M.E. van 1987, Early Christian Lotus-panel Capitals and other so-called Impost Capitals, *BABesch*, 62, 131-151.
Lohuizen-Mulder, M.E. van 1990, Stuccoes in Ravenna, Poreč and Cividale of Coptic Manufacture, *BABesch*, 141-156.
Lohuizen-Mulder, M.E. van 1995, Mosaics in the Great Mosque at Damascus: A Vision of Beauty, *BABesch*, 70, 193-213.
Loos-Dietz, E.P. de 1994, Le *Monosandalos* dans l'Antiquité, *BABesch* 69, 175-199.
Lunsingh Scheurleer, R. 1992, *Egypte, geschenk van de Nijl*, Steenwijk.
Maas, W. 1984, *Der Aachener Dom*, Cologne.
McKenzie, J. 1990, *The Architecture of Petra*, Oxford.
Michell, G. (ed.) 1978, *Architecture of the Islamic World: Its History and Social Meaning*, London.
Moon, W. 1992, Nudity and Narrative: Observations on the Frescoes from the Dura Synagogue, *Journal of the American Academy of Religion*, 60, no. 4, 587-658.
Musil, A. 1907, *Kusejr 'Amra*, 2 vols., Vienna.
Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East 1997, Oxford.
Papadopoulo, A. 1976, *l'Islam et l'art musulman*, Paris.
Piccirillo, M. 1993, *The Mosaics of Jordan*, Amman.
Rea, D. 1989, *De fresco's van Pompeji*, Alphen aan den Rijn.
Riad, H. 1964, Tomb Paintings from the Necropolis of Alexandria, *Archaeology* 17, 169-172.
Rice, D.T. 1993 (first ed. 1965), *Islamic Art*, London/New York.
Rutschowscaya, M.H. 1990, *Tissus Coptes*, Paris.
Salmon, L. 1969, An Eastern Mediterranean Puzzle, *Boston Museum Bulletin*, LXVII, 136-151.
Sauvaget, J. 1939, Remarques sur les monuments omeyyades, *Journal Asiatique*, 231.
Sauvaget, J. 1946, Notes sur l'architecture des chateaux omeyyades, *Ars Islamica* XI-XII, 72-97.
Sauvaget, J. 1967, Chateaux omeyyades de Syrie, *Revue des études Islamiques* XXXIX, 1-42.
Saxl, F. 1978, The Zodiac of Qusayr Amra in Creswell's *Early Muslim Architecture*, New York.
Scheck, F.R. 1989, *Jordanien: Völker und Kulturen zwischen Jordan und Rotem Meer*, Cologne.
Schick, R. 1995, *The Christian Communities of Palestine from Byzantium to Islamic Rule: a Historical and Archaeological Study*, Princeton.
Schlumberger, D. 1946-1948, Deux fresques omeyyades, *Syria*, 25, 86-103.
Schoske, S. and D. Wildung, *Ägyptische Kunst München*, München.
Sourdel-Thomine, J. and B. Spuler 1973, *Die Kunst des Islam*, Berlin.

Stern, H. 1963, The Ivories on the Ambo of the Cathedral of Aix-la-Chapelle, *The Connoisseur*, 166-171.
Stierlin, H. 1996, *De Islam: de vroege architectuur van Bagdad tot Cordoba*, Cologne.
Strzygowski, J. 1902, Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria, *Bulletin de la Société archéologique* no. 5, 3-97.
Taylor, J. 1993, *Petra*, London.
Tell, S. 1982, Early Islamic Architecture in Jordan, *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, I, 323-329.
Tell, S. 1995, Frescos: From the Decapolis to the Umayyad Palaces, *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, V, 375-382.
Temple, R. 1990, *Early Christian and Byzantine Art*, London.
Thierry, N. 1995, L'annonciation de Deir es Souriani, *Cahiers Archéologiques*, 43, 133-141.
Vasiliev, A.A. 1956, The Iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II, A.D. 721, *DOP*, 23-49.
Vibert-Guigue, C. 1995, Le relevé des peintures de Qusayr 'Amra, *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, V, 105-111.
Weitzmann, K. and H. Kessler 1990, *Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington D.C.
Wessel, K. 1963, *Koptische Kunst: die Spätantike in Aegypten*, Recklinghausen.
Westendorf, W. 1968, *Das alte Ägypten*, Baden-Baden.
Wright, D.H. 1978, Sources of Longobard Wall Painting: Facts and Possibilities, *Atti del 6e Congresso internazionale di studi sull'alto medioevale*, 727-749.
Zayadine, F. 1979, The Umayyad Frescoes of Quseir 'Amra, *Archaeology* 31, 19-29.
Zayadine, F. 1986, Peintures murales et mosaïques à sujets mythologiques en Jordanie, *Bulletin de Correspondence Hellénique*, Supplement XIV, 407-433.
Zayadine, F. 1987, Decorative Stucco at Petra and other Hellenistic Sites, *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, III, 139-142.

ACKNOWLEDGEMENTS PHOTOGRAPHS:

Fig. 1: photo author; Fig. 2a: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 2b: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 3: Bowman 1986, 135, no. 80; Fig. 4: Ettinghausen 1977, 35; Fig. 5: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 6: Exhibition catalogue 1963: *Koptische Kunst*, pl. II; Fig. 7: Exhibition catalogue 1993, *Splendeur des Sassanides*, 236; Fig. 8: Rutschowscaya 1990, 70; Fig. 9: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 10: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 11: Exhibition catalogue 1994: *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, 54, no. 39; Fig. 12: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 13: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 14: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 15: Rutschowscaya 1990, 85; Fig. 16: Maas 1984, 101; Fig. 17: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 18: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 19: Rutschowscaya 1990, 84; Fig. 20: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 21, Stierlin 1996, 87; Fig. 22: Bienkowski 1991, 116; Fig. 23: photo C.W.W. van Lohuizen; Fig. 24: Exhibition catalogue 1989: *The Carver's Art: Mediaeval Sculpture in Ivory, Bone and Horn*, 69, no. 28; Fig. 25: Bowersock 1990, pl. 12.
I am grateful to the Professors Glen Bowersock and Giles Constable, Faculty of the School of Historical Studies of the Institute for Advanced Study at Princeton for their advice and encouragement. I feel greatly indebted especially to Professor Oleg Grabar who gave me his full support, notwithstanding the fact that he does not always approve of my new hypotheses and findings.
To my husband I am very thankful for making the photographs of the frescoes in Qusayr ʿAmra.

MAB VAN LOHUIZEN-MULDER
SINGEL 170 I
NL-1015 AH AMSTERDAM



Fig. 1. Bathhouse, Qusayr ʻAmra.

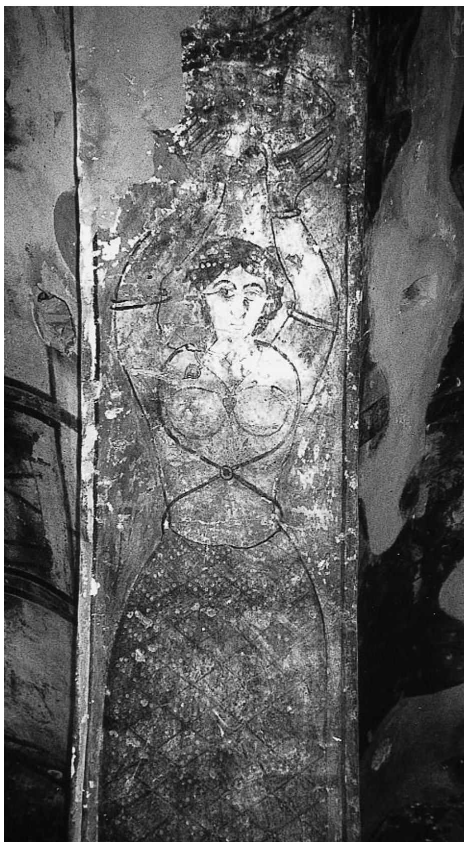


Fig. 2a. Painting of a female dancer on the soffit of the East arch in the audience hall, Qusayr ʻAmra.



Fig. 2b. Detail of Fig. 2a.

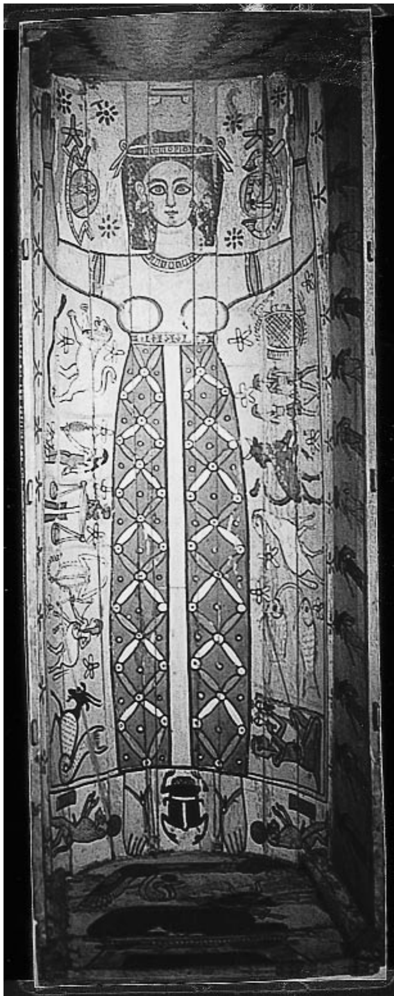


Fig. 3. Lid of the coffin of Soter: vault of the sky and picture of the goddess Nut in Graeco-egyptian style surrounded by the zodiac signs, British Museum, London.



Fig. 4. Gaea. Floor fresco from Qasr al-Hayr al-Gharbi, National Museum, Damascus.



Fig. 5. Decoration on mitre-shaped arches framing several figures on the vault of the central aisle, Qusayr ‘Amra.



Fig. 6. Decoration on a sarcophagus with peacock, Ägyptologisch Institut der Universität, Heidelberg.



Fig. 7. Sasanian silverware. Detail: dancer, Ermitage Museum, St. Petersburg.



Fig. 8. Coptic textile. Detail: head of a dancer, Musée du Louvre, Paris.

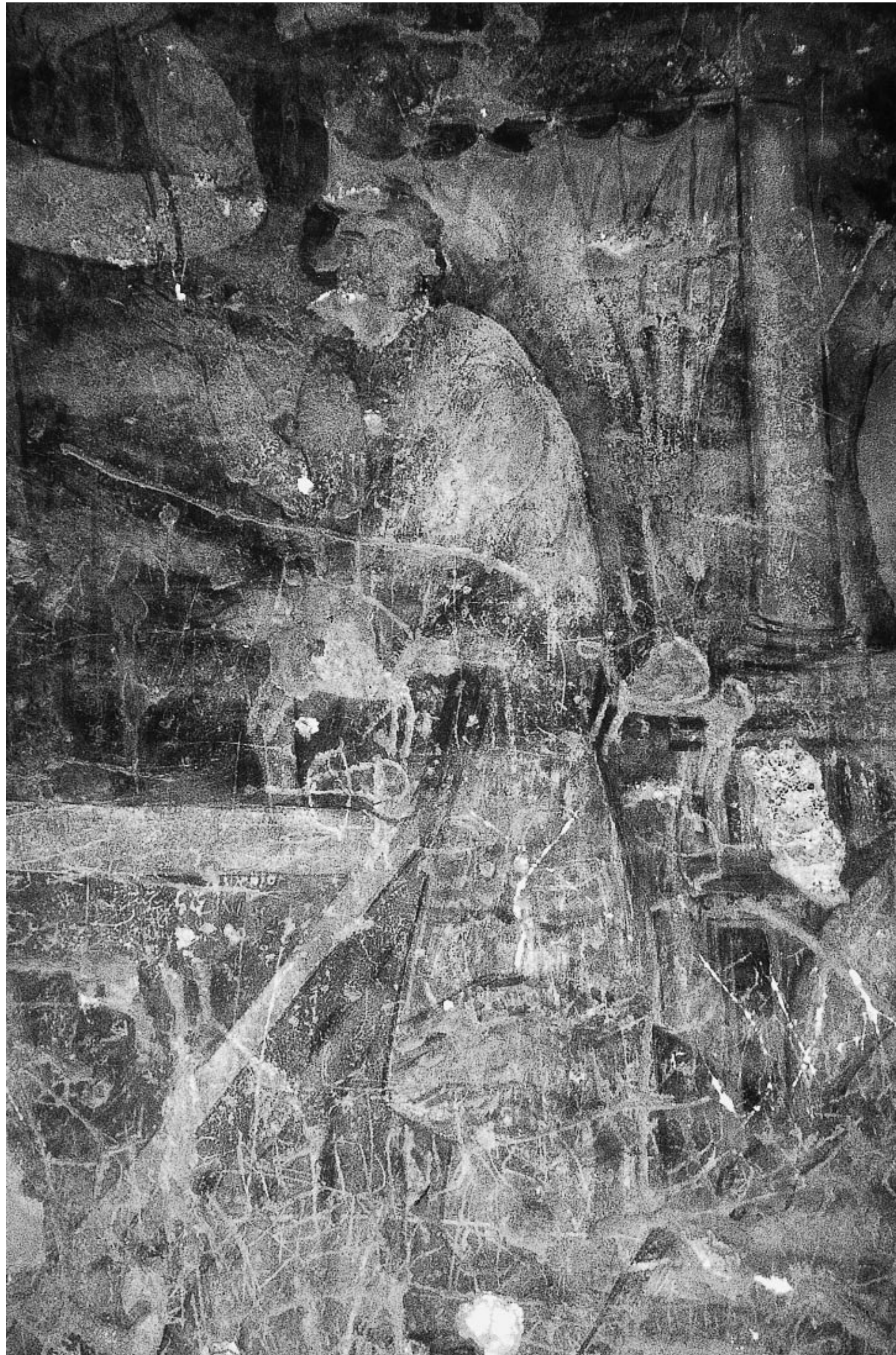


Fig. 9. Painting of a man. Walid II (?), Qusayr ʻAmra.



Fig. 10. Painting of a nymph. Detail of a scene with baby Dionysos in the caldarium, *Qusayr 'Amra.*



Fig. 11. Relief panel of Leda and the Swan. Ashmolean Museum, Department of Antiquities, Oxford.



Fig. 12. Mosaic. Detail of dancers from a Dionysiac scene. Private house, Archeological Museum, Madaba.



Fig. 13. Painting of a semi nude lady with a Victory bringing her a garland on the N.W. spandrel of the audience hall, Qusayr ‘Amra.



Fig. 14. Painting of a nude lady bathing on the East wall of the right bay of the audience hall, Qusayr 'Amra.

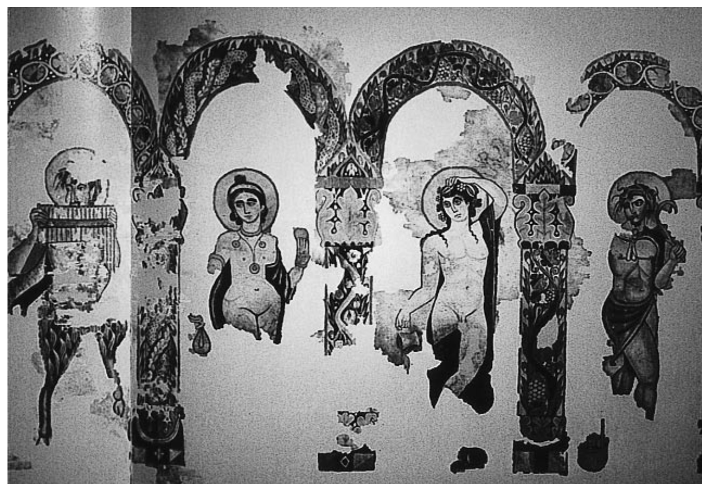


Fig. 15. Coptic textile. Detail of hanging, Abegg Stiftung at Riggisberg, Bern.

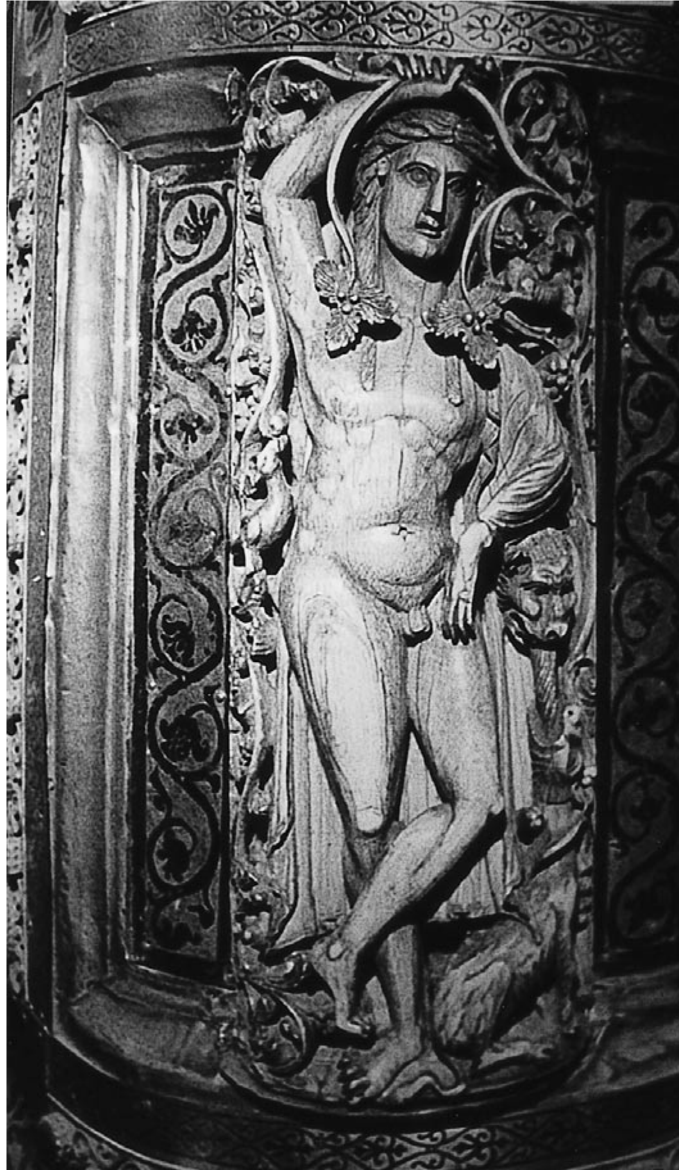


Fig. 16. Dionysos. Detail of ivory on an ambo, Cathedral of Aix-la-Chapelle.



Fig. 17. Portrait in tondo in the tepidarium*, Qusayr ‘Amra.*



Fig. 18. Portrait in tondo in the tepidarium*, Qusayr ‘Amra.*



Fig. 19. Coptic textile. Detail of hanging, Abegg Stiftung at Riggisberg, Bern.



Fig. 20. Two personages in the small alcove, facing the entrance door, Qusayr ʻAmra.



Fig. 21. Ivory throne scene. Detail of the so-called Pamplona casket, Museo de Navarra, Pamplona.



Fig. 22. Mosaic. Medaillon with the personification of the Sea, Church of the Apostles, Madaba.



Fig. 23. Caissons with craftsman and camel. Detail of one of the painted tunnel-vaults of the left aisle of the audience hall, Qusayr ‘Amra.



Fig. 24. Ivory plaque with carpenter at work, The Art Museum, Princeton University, Princeton.

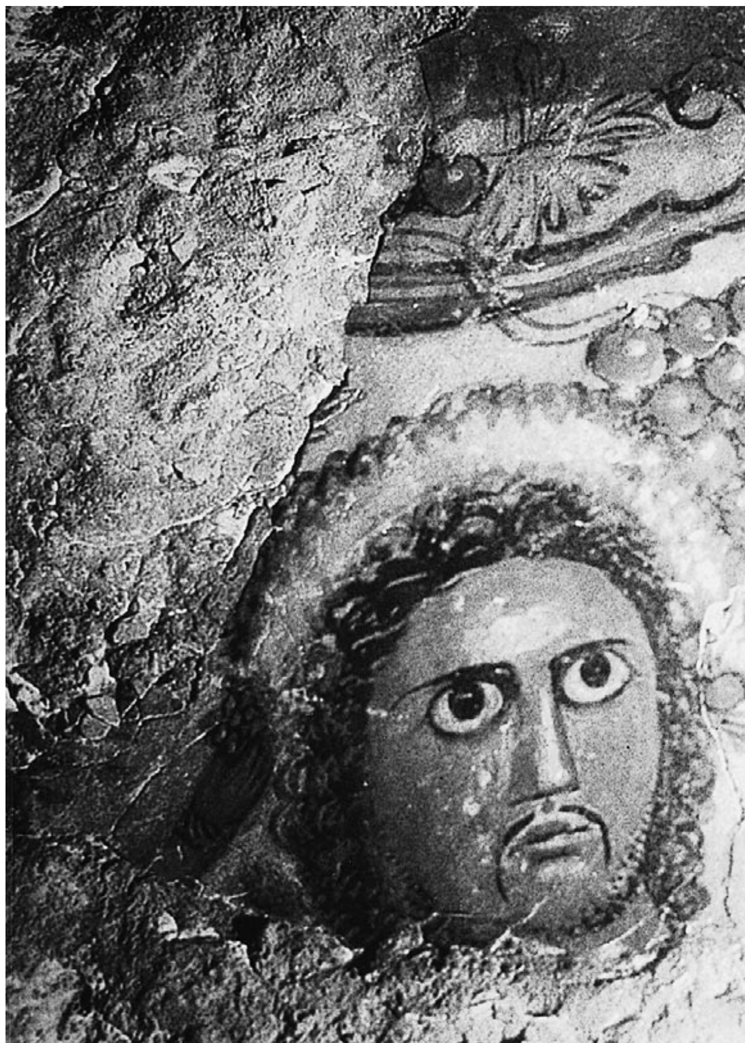


Fig. 25. Painting of local benefactor in the guise of Dionysos, Qaryat al-Faw, Saudi Arabia.



Fig. 1. Bas-relief, SIGNUM LEONIS SIGNUM ARIETIS, Inv. 502, Musée des Augustins, Toulouse.

Traces de l'Antiquité

Deux femmes, *monosandaloi*, sur un relief du XIIe siècle à Toulouse

Eliz. P. de Loos-Dietz

Cette célèbre pièce du Musée des Augustins est désignée sous différentes appellations, telles que "Les deux Vierges de Toulouse" ou "Le Signe du Léon et le Signe du Bélier".[1] Ses dimensions sont: H.1,35, L.0,68, P.0,14 M. Le matériau employé est du marbre (Fig. 1).

Les deux femmes sont représentées en position assise les jambes croisées, l'une avec un lionceau, l'autre avec un agnelet sur les genoux. Entre les figures et à côté de celles-ci, là où il y avait de la place, l'arrière-plan est occupé par deux inscriptions. Celles-ci disent:

SI/G/NU(m) /L/E/O/NIS /S/I/G/NU(m) /ARI/E/TIS /H/OC /FU/IT /FA/CT/UM /T/ /TEMPO/RE /JULII /CE/SA/RIS

Dans le passé, on a beaucoup glosé sur le rapport entre les inscriptions et la représentation. Il était effectivement légitime de se demander si celles-ci faisaient initialement partie de l'ensemble ou si elles ont été ajoutées par la suite. Je n'entrerai pas dans le détail de toutes les explications qui ont été avancées pour établir un éventuel lien. Lors de ma dernière visite au Musée des Augustins, Madame M. Rey-Delqué, conservateur, a eu la gentillesse de me fournir la preuve que l'inscription était un ajout postérieur, comme D. Milhau l'a au fond déjà fait observer.[2]

L'argument est le suivant: dans le coin supérieur droit du relief, là où le mot ARI/E/TIS est gravé, on distingue une ancienne cassure. Cette cassure passe entre les lettres T et IS, qui sont alignées. La lettre T se trouve encore sur la partie principale, tandis que les lettres IS sont disposées l'une à côté de l'autre à quelque distance sur le fragment cassé. Le graveur a dû prévoir un espace suffisant entre le T et le IS en raison de la cassure. On ignore évidemment quand cette cassure est apparue, tout comme on ne sait pas à quel moment cette inscription a été apposée afin de fournir une explication.

Un indice tend toutefois à démontrer l'existence d'un lien entre la première inscription et la représentation. En 1954, une stèle très endommagée a été exhumée à Nogaro. Celle-ci représente une figure assise les jambes croisées. Sa tête est entourée d'une bande circulaire (un nimbe?) portant une inscription dont la première moitié a disparu. On relève encore le mot LEONIS précédé de traces de ce qui ne peut pas avoir été qu'un M.[3] Ceci doit nous inciter, par prudence, à ne pas rejeter d'office les mots: SIGNUM LEONIS SIGNUM ARIETIS. Quant à la seconde inscription du relief de Toulouse, Madame B. Mora fait observer qu'elle est plus confuse et qu'elle est gravée moins profondément dans le marbre.[4]

Si nous nous intéressons à présent à la représentation proprement dite, nous voyons, sculptées en haut-relief, deux femmes assises les jambes croisées, tournées l'une vers l'autre, ayant chacune un animal sur le giron. Ce qui est curieux, c'est que nous ne distinguons pas sur quoi elles sont assises. Leurs jambes sont croisées différemment. La figure de gauche passe la jambe gauche au-dessus de la droite, tandis que la figure de droite fait exactement l'inverse. Elles sont ainsi le reflet l'une de l'autre. Chez les deux femmes, le pied de la jambe orientée vers l'extérieur est nu. Le pied de la jambe du dessous, qui est tournée vers l'intérieur, est par contre chaussé. Les pieds nus reposent sur la tête d'un *lupus*, les pieds chaussés sur un élément saillant en oblique couvert d'écailles. Ces femmes sont donc des *monosandaloi*.

Elles sont vêtues de manière pratiquement identique. Les jambes orientées vers l'extérieur sont enveloppées

Madame le docteur L. Byvanck-Quarles van Ufford a eu la gentillesse de lire le manuscrit et de me donner maints bons conseils. J'assume bien sûr l'entière responsabilité du contenu.
Madame C. Warnant s'est chargée de la traduction du texte néerlandais en français.
Je les remercie toutes deux de leur attention dévouée.
Ma reconnaissance va aussi aux instituts et musées suivants, qui ont eu l'amabilité de m'envoyer des photos: Musée des Augustins (Toulouse, Fig. 20, 21); Museo de la Catedral (Saint-Jacques-de-Compostelle, Fig. 17); Stedelijk Museum (Louvain, Fig. 18); Mas Barcelona (Fig. 1, 2, 3, 13, 14); Jean Dieuzaide (Toulouse, Fig. 4, 5, 6, 7 [Yan], 8, 9, 10, 11 [Yan], 12); Zodiaque (Saint-Léger Vauban, Photo Belzeaux, Fig. 15, 16).

[1] Mesplé P., 1961, avec lit. 1805-1955. Manquent: Weisbach W., 1942, 116 sq., Abb. 6 et Weisbach W., 1945, 118 sq.; *Catalogue, 1993*, 205-206, No. 86, avec lit., manque: *C.I.F.M.*, 7, 1982, 60-63.

[2] Milhau D., 1971, 48; *C.I.F.M.*, 7, 1982, 61.

[3] Samaran S., 1955, 253-260, Pl. I, voir commentaire, *Bull. d.l. Soc.Nat.des Antiquaires de France, 1954-'55, 114/5*; *Bull.Mon. CXIV, 1956, 55*; Durliat M., 1970, 105 sq., fig. 19; *C.I.M.F.* 6, 1981, 23.

[4] Mora B., 1991, 488.



Fig. 2. Bas-relief, Saint Jacques, Porte des Orfèvres, cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle.

dans une mince étoffe avec une couture au milieu qui se termine à hauteur du mollet par une séparation en forme de losange avec un ourlet. Le reste du tissu flotte vers l'extérieur, c'est-à-dire vers la gauche pour une figure et vers la droite pour l'autre, dans un drapé maniériste. Ce drapé sert également à remplir l'arrière-plan. Un vide triangulaire y était apparu du fait du croisement des jambes.

Dans le cas contraire, au milieu, le losange vide est occupé par les talonnières des pieds chaussés et par les extrémités tombantes du vêtement de dessus fait d'étoffe plus lourde qui recouvre le giron des deux personnages en dessinant des plis profonds. A gauche et à droite, du côté extérieur, ce tissu remplit aussi l'arrière-plan avec une écharpe décorative. C'est là l'indication d'une *horror vacui*.

Les animaux dissimulent la partie centrale du corps. Les deux femmes portent une pèlerine qui pend en lourds plis ronds devant leur poitrine. Une fine manche est encore visible à gauche et à droite. La figure de gauche porte un voile lisse qui descend de la tête jusqu'aux épaules en découvrant son visage. Quant à la figure de droite, sa tête est couverte d'un court fichu agrémenté de godrons plats vers l'avant.

Chez les deux femmes, un sein transparaît à travers le vêtement. Leurs têtes s'inclinent l'une vers l'autre dans une vue de trois quarts. Les visages sont allongés et ovales. Les bouches sont fermées. Les joues sont rondes. Le nez est droit et mince. Les pupilles sont creusées dans les yeux. La figure de gauche a l'air plus âgée que celle de droite.

Un détail très important, qui n'a jamais été relevé jusqu'à présent, mérite pourtant toute notre attention. La figure de gauche tient fermement le lionceau sur son giron par les deux pattes, qui se terminent par de méchantes griffes. La figure de droite, en revanche, laisse toute liberté à l'agnelet sur son giron. L'animal donne même la patte. Nous reviendrons plus tard sur ce point.

En faisant abstraction des inscriptions pour le moment, nous constatons que le style et la composition sont très raffinés. Portons à présent notre attention sur les questions iconographiques telles que le croisement des jambes, la signification des animaux sur le giron et sous le pied des personnages, ainsi que celle des écailles, du modèle de chaussure, du fait que les femmes sont des *monosandaloi* et qu'elles forment une dualité.

Une pièce qui présente de telles particularités iconographiques ne doit pas être considérée isolément. Pour trouver sa clé de lecture, il faut la placer dans le contexte et l'époque auxquels elle appartient. Il s'agit en l'occurrence de la sculpture du XIIe siècle dans le nord de l'Espagne et dans le midi de la France, et de ce qui l'a précédée.

LE NORD DE L'ESPAGNE

Le grand centre dans ce domaine est bien sûr la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle consacrée à saint Jacques. Ceci nous amène à la question de la naissance du culte de saint Jacques. D'autres se sont penchés abondamment sur le sujet, mais toujours en se basant sur des sources littéraires. C'est ainsi qu'on a établi que le culte du tombeau de saint Jacques devait remonter au début du IXe siècle.[5] On ne sait pas exactement comment et pourquoi saint Jacques fut vénéré en Espagne et pourquoi il y aurait été enterré. Plusieurs théories existent à ce propos. Actuellement, on accorde à nouveau plus d'attention à la thèse de L. Duchesne, selon laquelle la tombe romaine qui a été découverte serait peut-être celle de Priscillien, évêque d'Avila, exécuté en 385 car soupçonné d'hérésie.[6]

Puisque ces recherches ont débouché sur une impasse, je voudrais tenter d'aborder le problème d'une autre manière. Examinons l'effigie en haut-relief de saint Jacques à la Porte des Orfèvres de la cathédrale de Compostelle (Fig. 2). Cette sculpture affiche certaines particularités iconographiques. Les deux pieds de saint Jacques ne se trouvent pas à la même hauteur. Le pied le plus bas, placé sur deux écailles, supporte le poids du corps. A côté des deux écailles, une tête de *lupus* est représentée. Saint Jacques la piétine de son pied gauche situé plus haut. Les deux pieds portent des sandales. Saint Jacques tient dans les mains un *codex* portant l'inscription PAX VOBIS (Fig. 3).[7] Mais le plus important, ce sont les deux troncs d'arbres entre lesquels il se tient. Celui situé à sa gauche est brisé en son milieu. Ils sont disposés dans une couronne de feuilles, dans laquelle ils se terminent également. Le tronc, et c'est là l'essentiel, présente des branches latérales coupées garnies de jeunes pousses tortueuses sur les moignons.

Le sens de ces troncs ébranchés nous est heureusement expliqué dans une lettre du pape Martin V à Jean de Thoisy, évêque de Tournay. Cette lettre date il est vrai de 1423, mais la métaphore n'y est pas moins présente. Il souhaite bonne chance à l'évêque qui a puni un hérétique et décrit comment il faut s'attaquer à l'hérésie dans les termes suivants:

> - - - *rogamus autem, ut vigil atque intentus existas ad perquirendas talium arborum non solum*

[5] Duchesne L., 1900, 145-179; Engels O., 1980, 152 sq.; Herwaarden J. van, 1980, 18 sq.
[6] Duchesne L., 1900, 160-162; Chadwick H., 1976, 233; Herwaarden J. van, 1980, 29.
[7] Scott D.W., 1964, 277, n. 19.



Fig. 3. Détail du bas-relief, Saint Jacques, Porte des Orfèvres, cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle.

> *fructus malignos, sed etiam radices, ne per incuriam ac negligentiam pullulare possint aut longius serpere.*
> *Quod quidem duplici via poteris consequi: primum corrigendo atque amputando malos ramos, deinde inserendo bonos. Plus est enim bene aedificare quam demolire aedificium malum, neque satis est improbos corrigere, nisi alios quoque instruas verbo et opere, nec eis des causam malignandi.*[8]

Les choses ne peuvent être plus claires. Saint Jacques est représenté dans son rôle de combattant des hérésies. Il apporte la PAX VOBIS avec l'annonce de la Bonne Parole du *codex*.
Mais que veulent dire les écailles et la tête de *lupus*? Pour le savoir, nous devons consulter une des versions du récit de la *Translatio*, qui date des environs de 850.[9]
En résumé, l'histoire se déroule comme suit:
Après l'ascension du Christ, saint Jacques se rend en Espagne. Il revient ensuite à Jérusalem accompagné de sept disciples. Après son martyre, sept disciples emportent sa dépouille sur un bateau qui les conduit en sept jours à Iria. Arrivés là, ils demandent à une dame influente, Luparia, de leur donner un temple sur son domaine. Cette païenne n'est pas d'accord et les envoie au roi qui les reçoit mal. Ils prennent la fuite, traversent un pont qui s'écroule sous leurs poursuivants. L'incident fait réfléchir Luparia. Mais pour se défaire malgré tout d'eux, elle les dirige vers les montagnes. Ils doivent d'abord y affronter un dragon, puis des bœufs sauvages. Ils sortent vainqueurs des deux épreuves. Les disciples transforment le nom de la montagne, *Mons Ilicinus,* en *Mons Sacer*. Luparia est convaincue, elle se convertit et entraîne toute la population avec elle. Les idoles sont chassées du temple. Un tombeau est creusé et le corps de l'apôtre y est inhumé.
On a avancé que cette histoire était en fait un plagiat d'un récit espagnol beaucoup plus ancien raconté par Adon. Il y est question de sept évêques, cités nommément, qui sont envoyés de Rome en Espagne. Ils sont chassés d'Acci (Cadix) par les païens. Le pont qu'ils franchissent s'effondre sous leurs poursuivants. Une certaine Luparia est la première à se convertir. L'olivier planté près de la tombe d'un des évêques donne des fruits mûrs le jour de sa fête.
Il y a aussi, à la fin du IXe siècle, une lettre d'un certain Léon, dont il existe plusieurs rédactions.[10] Une nouvelle donnée y apparaît: l'indication de l'emplacement de la tombe, *sub arcis marmaricis*.
Dans un document de 1077, il est dit qu'un anachorète, Pélage, apprend par des anges que l'apôtre est enterré à proximité du lieu où il se trouve. Des croyants voient des lumières et avertissent l'évêque.
C'est aussi plus ou moins ce qui se passe dans l'*Historia Compostelana* (ca. 1111-1113).[11] Pélage n'est pas mentionné. Ce sont cette fois des personnalités importantes qui préviennent l'évêque d'Iria, Théodémir, du message à propos des anges et des lumières. Il se met en quête et découvre dans les bois un petit édifice avec un tombeau en marbre. Deux disciples, Athanase et Théodore, sont enterrés à gauche et à droite de l'apôtre. Le fait est que, sous la basilique de Compostelle, on a découvert une crypte de l'époque romaine. Lors de la reconstruction de la basilique un peu avant 1082, on a constaté que le sarcophage attribué à l'apôtre était flanqué, à gauche et à droite, d'une tombe.[12]

8 Houtte H., Van, 1895, 14-17.
9 Duchesne L., 1900, 163 sq.; Meyer P., 1902, 252-272; Reilly B.F., 1969, 83; Herwaarden J. van, 1980, 23 sq.
10 Gaiffier B. de, 1971, 47-66.
11 Reilly B.F., 1969, 79.
12 Duchesne L., 1900, 172, 176; Louis R., 1955, 152-153; *Catalogus Gent 1985*, 41 sq., 204 sq.

Une version ultérieure de la lettre de Léon, où "*sub arcis marmaricis*" a été remplacé par "*Liberum Donum*", est également sanctionnée dans l'*Historia Compostelana*. La tradition est désormais bel et bien établie.
Jusqu'à présent, on s'est attaché à démêler les problèmes du rapport entre les différents documents. On a tenté de déterminer si saint Jacques s'était oui ou non rendu en Espagne de son vivant. On a pris les récits au pied de la lettre, à tel point que même le mot "plagiat" est tombé.[13] D'après moi, les choses sont complètement différentes. Je pense qu'il faut interpréter ces histoires dans un sens tout à fait symbolique. Il n'est pas nécessaire de parler de plagiat. Les symboles qui apparaissent sont très anciens. Ils sont utilisés dans toutes sortes de mythes et de textes religieux. Arrêtons-nous sur la *Translatio*. On peut y relever quelques points particuliers:

Le nombre sept – sept disciples, sept jours passés en mer.
Une Luparia païenne qui refuse de céder un temple.
Un pont s'écroule derrière les sept en fuite.
Les sept sont envoyés dans les montagnes.
Ils doivent vaincre un dragon et des bœufs sauvages.
Le Mons Ilicinus (Illicinus, Hilicinus) devient Mons Sacer.
Conversion de Luparia.
Les idoles sont chassées du temple.
Saint Jacques est enterré là.

Le récit signifie une victoire sur le paganisme ou l'hérésie, représentés en la personne de Luparia. Et nous pouvons nous demander si Luparia n'est pas en fait Lupanaria, ce qui veut dire Meretrix.
Ce n'est pas saint Jacques, mais bien Luparia qui est la figure autour de qui tourne tout le récit. Le temple devient un sanctuaire chrétien. C'est le cours normal des choses quand une croyance l'emporte sur une autre. On installe alors un centre de culte de la religion victorieuse juste à l'emplacement de l'ancien lieu saint.[14] Le Dôme du Rocher, sur le rocher du Mont du Temple à Jérusalem, en est un exemple éloquent.[15]
Nous retrouvons cette idée de substitution sous une autre forme dans la recette de Martin V, "greffe une nouvelle pousse sur un tronc ébranché".
La victoire est centralisée en la personne de saint Jacques et son culte. Ainsi, toute l'attention s'est finalement portée sur lui. Heureusement, il subsiste des traces du combat, dans la littérature comme dans la sculpture. Le principal est de les identifier et de les étudier.
Un thème très important dans l'histoire de la lutte entre chrétienté et paganisme est l'écroulement du pont derrière les sept et devant leurs poursuivants. C'est un élément que l'on retrouve partout et à toutes les époques dans l'histoire des religions. C'est un motif persistant.[16]
Il équivaut au passage dans l'"autre monde" au cours d'un processus initiatique. Il faut franchir un passage difficile. Les choses peuvent mal tourner si l'on ne s'y prend pas au bon moment. Il ne s'agit pas toujours nécessairement d'un pont, même si le pont peut en soi avoir un sens particulier en tant que lien entre le ciel et la terre, par exemple sous la forme d'un arc-en-ciel.[17] A titre d'exemples, citons la traversée de la mer Rouge, la traversée du Jourdain, de Charybde et Scylla, des Symplégades par où Jason doit passer pendant son initiation.[18] Relevons dans ce dernier récit un détail frappant qui aura des conséquences par la suite: l'Argo arrive tout juste à se faufiler dans l'ouverture, mais son gouvernail est endommagé au dernier moment quand les rochers se referment.
Dans l'autre version de la *Translatio*, dans l'*Historia Compostelana*, il est précisé que, lors de leur voyage en mer, les jeunes disciples accompagnant la dépouille de saint Jacques passèrent sans dommage Charybde et Scylla, ce qui est une référence manifeste à la symbolique du récit.[19] M. Eliade a déjà cité A.K. Coomaraswamy: "Whoever would transfer from this to the other world, or return, must do so through the unidimensioned and timeless "interval" that divides related but contrary forces, between which, if one is to pass at all, it must be instantly."[20]
Le nombre sept a toujours eu une signification particulière.[21] Une explication générale est la suivante: "Sept indique le sens d'un **changement** après un

[13] Duchesne L., 1900, 166.
[14] Voir par ex.: Delehaye H., 1955, 159 sq.
[15] Le rocher du temple de Jérusalem recouvrait, d'après la Mishnah, "la bouche du *tehom*", c'est-à-dire des eaux souterraines primitives. Voir Eliade M., 1969, 27 et 1991, 41; Aujourd'hui, on dit que Mohammed est monté au ciel depuis ce rocher. Le rocher a ainsi été annexé.
[16] Eliade M., 1957, 445 sq., 1991, 82 sq.; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 777 sq.
[17] Eliade M., 1957, 136 sq.; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 70 sq., 777 sq.
[18] Spiesz K. von, 1937, 254 sq.; Kerényi K., 1958, 201, pour l'explication du terme *Symplegades*; Diel P., 1966, 174/5; Coomarasmawy A.K., 1977, 521-544, pour l'Argo, 524, 533; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 913/4; Moreau A., 1994, 124.
[19] *Historia Compostelana, Lib.I, Cap.I*, "- - -, navim sibi divinitus apparatam in litore maris invenerunt: quam deo gratias unanimiter referentes, sacratissimo corpore imposito, ovanter conscenterunt, & Scyla cum Carybdi atque pericolosis Syrtibus, manu Domini gubernante, devitatis, primum ad Iriensem portum felici navigio pervenerunt: deinde venerabile corpus ad locum qui tunc Liberum donum vocabatur, nunc autem Compostella dicitur, deferentes, ipsum corpus sub marmoreis arcubus ecclesiastico more ibidem sepelierunt." Florez H., 1765, 6/7.
[20] Eliade M., 1991, 84; Coomarasmawy A.K., 1977, 542.
[21] *Lexique des Symboles*, 1989, 2° éd., 328/9: Jeffers A., 1996, 241.

cycle accompli et d'un **renouvellement positif**."[22] Les sept disciples franchissent le pont au bon moment et ils sont débarrassés de leurs poursuivants, parce que ceux-ci ne s'y prennent pas à l'instant approprié.

L'épreuve suivante consiste à vaincre un dragon et des bœufs sauvages qui gardent le Mons Ilicinus. Il s'agit une fois encore d'un motif symbolique qui a existé de tout temps. Des monstres gardent le chemin qui mène au trésor ou au salut.[23] Une montagne, un arbre ou une colonne est une image du soutien du cosmos: à chaque endroit où apparaît un tel élément, on se trouve à un centre du monde. Il existe de nombreux centres du monde, partout où un lieu est saint. Cette multiplicité s'explique par le fait qu'il ne s'agit pas d'une géographie profane, mais d'une géographie sacrée.[24] Une ascension réussie est comme une montée au ciel, une union avec le divin.[25] M. Eliade affirme que le chemin qui mène à un centre est un chemin difficile. Il énumère les obstacles réels qui doivent être surmontés, tels que, entre autres, des processions, par exemple autour du Borobudur, des pèlerinages dans des lieux saints, des expéditions héroïques comme celle de Jason, l'errance dans un labyrinthe.[26] Il s'agit toujours d'une consécration, d'une initiation.

Quand les sept ont réussi à atteindre le sommet du Mons Ilicinus, ce qui marque leur victoire, ils rebaptisent la montagne Mons Sacer. Je suppose qu'ici aussi, nous avons affaire à une désignation symbolique. Tout ce qui est "*sacer*" appartient à Dieu. Mais que signifie "Ilicinus"? Je renvoie à un texte de la *Translatio*:

> "*Is autem mons vocabatur Illicinus, quasi diceretur illiciens, quod plures ante id temporis mortalium male illecti ibi ritum demoniis exhibebant: ab his mons sacer, id est mons sacratus, appellatus est.*"[27]

Une version en vieux français, ms. Arsenal 3516, dit ceci:

> "*avant que li saint home i vindrent le noma on par tot la contrée le mont de (d) perdicion et de destruxion, le mont d'occhision, le mont de malice, le mont maleois. Por ce fu nommés que li fause male gent y faisoient lor diablies, et la faisoient il lor sacrifices et la s'assemblerent li heryte et tot li ypocrite et li s home les beneïrent et sacrerent: si fu només, Mons Cielestre.*"[28]

C'est clair: le mont appartenait aux démons et aux hérétiques. C'était une montagne maudite, sous l'emprise du mal, un lieu où se déroulait tout ce qui n'était pas admissible aux yeux des chrétiens.

Dans tout le récit de la *Translatio*, on est surtout frappé par les analogies avec le voyage des Argonautes sous la conduite du *monosandalos* Jason. La "Toison d'or" de l'*aries* est ici accrochée à un arbre, dont nous avons déjà vu la signification: elle se trouve donc à un centre du monde. De plus, elle est en or. L'or signifie la lumière, souvent l'éclat divin.[29] Cette lumière, nous la retrouvons dans les autres récits de la découverte de la tombe de saint Jacques.

Tout ceci indique que la *Translatio* ne doit pas être prise au sens littéral. Elle est cependant porteuse d'un message, à savoir qu'une action a été entreprise pour combattre les hérésies, quelles qu'elles soient. L'exécution de cette tâche a été confiée à saint Jacques. Le projet a tellement bien réussi que l'on a perdu jusqu'au souvenir de la raison de sa subite vénération, et que l'on n'a plus ni remarqué ni compris les traces de sa mission dans la sculpture.

De quelles hérésies peut-il s'agir? Nous avons déjà mentionné la thèse selon laquelle le centre du culte aurait été placé au-dessus de la tombe de Priscillien.[30] Pour autant qu'on sache, le priscillianisme a perduré jusqu'au VIe siècle. Pour expliquer l'origine du culte de saint Jacques, on renvoie aussi à l'adoptianisme du VIIIe siècle.[31] Si la référence est correcte, nous devons pouvoir en retrouver les traces.

Jetons d'abord un coup d'œil sur la condamnation de Priscillien et son exécution en 385 à Trèves, à l'issue de plusieurs conciles. T. Breyfolge affirme que c'est la combinaison de ses pratiques qui l'a

[22] *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 860 sq.
[23] Eliade M., 1953, 253; *Le Monde des Symboles*, 1980, 3° éd., 271 sq.; Eliade M., 1991, 158; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 644 sq.
[24] Beirnaert L., 1951, 50; Eliade M., 1951, 247-282, 263 pour l'indication de la notion géographique, 1957, 249 sq., 1991, 27-56; *Le Monde des Symboles*, 1980, 161 sq.; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 189 sq.
[25] Voir note 15; les paroles du cantique de Moïse expliquent comment, après le passage de la mer Rouge, Dieu planta les Israélites sur sa montagne, la montagne qui est la maison de Dieu. *Ex. 15,17*.
[26] Eliade M., 1969, 30; Je pense que nous pouvons y ajouter la procession qui consiste à tourner sept fois autour de Jéricho, *Josué, 6,1-20*. Cette histoire aussi doit faire l'objet d'une lecture symbolique. Des archéologues se sont acharnés à chercher les vestiges du mur écroulé. En vain évidemment! Ils auraient d'ailleurs dû le savoir. Saintyves P., 1923, 177-204; Eliade M., 1951, 262, 1953, 318; Kenyon K., 1979, 33 sq.; Jagersma H., 1979, 104 sq.; Jeffers A., 1996, 241; Dans sa conférence d'adieu le 26 septembre 1990 à Bruxelles, le professeur H. Jagersma a démontré que *Josué 5, 13-15* pouvait être considéré comme un *haggada*, c'est-à-dire une histoire, une métaphore destinée à faire passer un message, et que Jéricho a ici le sens de la terre "promise". Jagersma H., 1990, 108-117.
[27] Meyer P., 1902, 260.
[28] Meyer P., 1902, 272.
[29] Deonna W., 1912, 207; Diel P., 1966, 172; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 705 sq.
[30] Voir note 6.
[31] Herwaarden J. van, 1980, 18; *Catalogus Gent*, 1985, 31.

rendu suspect.[32] Il ne s'agissait pas explicitement de magie, mais bien de sympathie pour le gnosticisme, le manichéisme, le jeûne du dimanche, la marche pieds nus, la réception de l'hostie non suivie de sa consommation, la fréquentation des femmes, les réunions nocturnes sur une montagne ou dans des villas isolées. Madame A. Rousselle explique que les circonstances dans lesquelles les conciles le concernant furent convoqués dépendaient de toutes sortes d'influences politiques et qu'il y eut un conflit entre plusieurs juridictions.[33] Sa condamnation marqua la victoire des orthodoxes en Espagne. Tout ceci renvoie à un procès manipulé et un jugement manipulé au profit de l'église orthodoxe.[34]

Force est pourtant de constater qu'en fin de compte, cette victoire ne fut pas définitive et que, des siècles après l'intervention négative que représentait la condamnation, un acte positif fut posé: l'instauration du culte d'un saint. Grégoire de Tours renseigne cet expédient quand la pratique païenne ne peut être éliminée par un interdit. Il déclare que la construction d'une église en pareil lieu donne, elle, des résultats. C'est la conquête symbolique d'un centre de culte.[35]

Plus encore que les vestiges du priscillianisme, l'adoptianisme représentait un danger en Espagne au VIIIe siècle.[36] Les dirigeants musulmans avaient tendance à tolérer les chrétiens nestoriens.

LE MIDI DE LA FRANCE

Le succès de la mission de lutte contre l'hérésie est illustré à la Porte Miégeville de Saint-Sernin de Toulouse, qui date des premières décennies du XIIe siècle.[37] Contre la façade se dressent à gauche un relief à l'effigie de saint Jacques et à droite un autre à l'effigie de saint Pierre (Fig. 4 et 5). L'ascension du Christ est représentée dans le tympan, avec plus bas, sur le linteau, les apôtres en acclamation (Fig. 6). A gauche et à droite de ceux-ci, un ange annonciateur portant un bonnet phrygien sort d'un nuage (Fig. 7 et 8).

Saint Jacques est une fois de plus représenté entre deux fûts d'arbres aux branches tronquées garnies de pousses. Il se tient debout sur deux oiseaux monstrueux. Ceux-ci se penchent l'un vers l'autre, mais leurs têtes se détournent. En dessous de la représentation de saint Jacques figure un relief qui met en scène deux femmes, chacune chevauchant un lion tourné vers l'extérieur (Fig. 9). Les têtes des personnages féminins sont cependant ramenées vers l'intérieur par les mains d'une figure masculine dont le visage apparaît entre elles deux. Ce thème a déjà été interprété comme l'illustration d'une conversion, incontestablement l'œuvre de saint Jacques.[38]

Au-dessus de saint Jacques, on aperçoit, tournées l'une vers l'autre, deux figures nues accroupies entourées de pampres auxquels elles s'agrippent. Madame A.M. Cetto a interprété leur nudité comme le signe qu'elles n'étaient pas baptisées.[39] Elle pense qu'il s'agit de deux magiciens. Pour moi, l'explication est autre. La nudité renvoie précisément à l'acte du baptême. Les personnages se sont dépouillés de leurs anciens vêtements. Adam et Eve au paradis, avant le péché, étaient nus eux aussi.[40] Pour moi, il s'agit de deux convertis au paradis céleste.

Saint Pierre, de l'autre côté, est debout sur deux lions tournés l'un vers l'autre. Il lève la main droite dans un geste de bénédiction, tandis que, de la main gauche, il tient les clés du royaume des cieux. Il porte des sandales, c'est-à-dire des chaussures liturgiques. Sa coiffure rappelle celle des évêques à partir des environs de 1050. Il est représenté en tant que chef de l'église de Rome. A côté de lui, un pampre, symbole de l'eucharistie, s'élève à la hauteur de son épaule gauche.[41]

En dessous de saint Pierre, un relief met en scène Simon le Magicien lors de son ascension manquée sur son siège branlant (Fig. 10). Deux diables tentent en vain de le faire monter au ciel. Ils tirent leur longue langue en signe de dérision et non, comme le croit M. Durliat, à cause de l'effort qu'ils fournissent pour soulever un poids important.[42] La langue tirée est un motif antique. Elle n'est pas seulement une marque d'effroi, mais aussi de dédain, elle a un pouvoir magique. Que l'on songe simplement à toutes les têtes de Gorgones qui tirent la langue.[43] Simon tient sa cuisse de la main droite, ce qui montre son assurance.[44] Son index est pointé vers le bas. Sa main gauche levée est enveloppée dans son vêtement. Ce qu'il veut montrer est donc voilé. Dans l'antiquité déjà, le voile symbolisait une

32 Breyfolge T., 1995, 454.
33 Rousselle A., 1981, 96.
34 Chadwick H., 1976, 150, "- - - After Maximus' fall the general opinion of lay observers was that Priscillian and his friends had been the victims of a judicial murder."
35 Delehaye H., 1955, 160/1.
36 *ERE*, 1, 1908, 103-105; pour l'adoptianisme, voir: Schäferdiek K., 1969, 291-311, 1970, 1-16.
37 D'après Scott D.W., 1964, 275, ca. 1113; Durliat M., 1977, 16 sq., sur la complexité de l'iconographie et avec lit. détaillée; Durliat M., 1990, 398-410.
38 Cetto A.M., 1955, 152.
39 Cetto A.M., 1955, 150.
40 Garnier F., 1989, II, 272; Eliade M., 1991, 158; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 681.
41 Durliat M., 1977, 18, 1990, 405/6.
42 Durliat M., 1977, 19, 1990, 407.
43 Deonna W., 1912, 206 sq., 1914, 165 sq.; Garnier F., 1988, 136/7; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 561 sq. pour les différentes significations de la langue.
44 Garnier F., 1988, 185.



Fig. 4. Bas-relief, Saint Jacques, Porte Miégeville, Saint-Sernin de Toulouse.



Fig. 5. Bas-relief, Saint Pierre, Porte Miégeville, Saint-Sernin de Toulouse

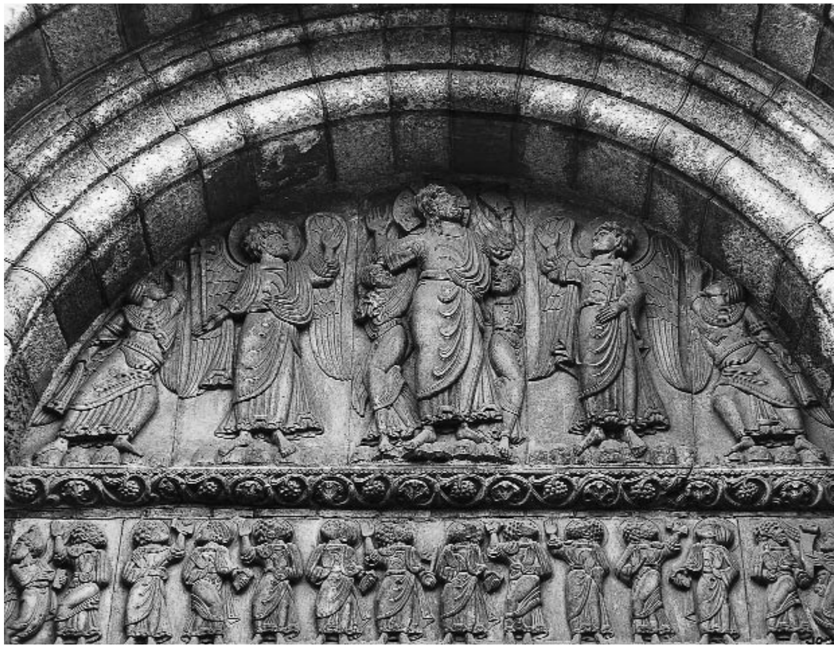


Fig. 6. Tympan, Porte Miégeville, Saint-Sernin de Toulouse.



Fig. 7. Détail gauche du linteau en dessous du tympan, Porte Miégeville, Saint-Sernin de Toulouse.



Fig. 8. Détail droit du linteau en dessous du tympan, Porte Miégeville, Saint-Sernin de Toulouse.



Fig. 9. Bas-relief, Femmes chevauchant des lions en dessous de saint Jacques, Porte Miégeville, Saint-Sernin de Toulouse.



Fig. 10. Bas-relief, Simon le Magicien, en dessous de saint Pierre, Porte Miégeville, Saint-Sernin de Toulouse.

séparation, dans quelque sens que ce soit.[45] Parce-que ses croyances magiques ont fait de lui un isolé, Simon tombe sous le rire satanique. Sa montée au ciel échoue, et le pampre en bas à gauche sur le relief s'est affaissé.

Saint Pierre, en sa qualité de représentant de l'église de Rome, triomphe des fausses croyances, de l'hérésie, en la personne de Simon le Magicien.[46] Simon Magus était traditionnellement considéré comme le premier hérétique chrétien, de qui tous les hérétiques étaient censés descendre.[47]

Au-dessus de saint Pierre, deux anges le couronnent et lui apportent l'hostie. Cette partie n'a toutefois été ajoutée qu'après la restauration de Viollet-le-Duc. Il est possible qu'elle ait alors été ramenée à son ancien emplacement.[48]

En signe de triomphe face à l'échec de Simon le Magicien, grâce à saint Pierre dans son procès devant Néron, c'est l'ascension du Christ qui est représentée dans le tympan. A l'opposé des diables qui empoignent Simon, les anges portent ici le Christ au ciel en Le soutenant physiquement (!). Il ne s'agit donc pas d'une représentation hiératique du Christ dans une auréole entouré d'anges. M. Durliat rattache cette particularité, que l'on retrouve également à la Porte du Pardon de Saint-Isidore à Léon, à une tradition paléochrétienne; voyez à ce propos la porte en bois de Sainte-Sabine à Rome, qui date du ve siècle.[49]

Le linteau, avec les apôtres en acclamation, est soutenu par deux consoles ornées des représentations suivantes. Du côté droit figurent deux femmes tournées l'une vers l'autre (Fig. 12). Elles montent chacune en amazone un lion. Elles ont toutes les deux les jambes croisées, mais pas dans le même sens. Seul le pied de la jambe du dessus, tournée vers l'extérieur, est chaussé. Ce sont des *monosandaloi*. Elles enlacent leur lion. Les deux féroces têtes de lions qui se regardent dominent la scène. Les femmes ont le visage tellement gonflé qu'elles n'ont pratiquement pas de cou. Elles ont de surcroît la tête renversée en arrière dans un geste plein d'arrogance. Elles portent un bonnet phrygien.

Madame Cetto a déjà signalé que le fait de chevaucher un lion signifie que l'on est porté par le diable en personne, et que les femmes incarnent la *superbia* de leur âme.[50] Nous reviendrons plus tard sur ce relief.

L'autre console représente le roi David, dans sa fonction de psalmiste comme l'indique son instrument de musique, lui aussi assis en amazone les jambes

[45] Gennep A. van, 1993, 168; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 1025 sq.

[46] Sur le relief, le mot MAGUS est gravé au-dessus de la tête de Simon, et en dessous de lui figure une inscription: ARTE FURENS MAGICA SIMON IN SVA OCCIDIT ARMA. *C.I.F.M.*, 7, 1982, 44; Durliat M., 1990, 406/7; Simon est mentionné dans les *Actes des Apôtres 8,9-24* et dans les apocryphes, *Acta Petri* et *Acta Pauli*.

[47] Cetto A.M., 1955, 149, 150; Lüdemann G., 1996, p. XIII, 18 sq.

[48] Cabanot J., 1974, 142; Durliat M., 1977, 18, 1990, 406.

[49] Durliat M., 1977, 17, 1990, 403.

[50] Cetto A.M., 1955, 152; Jackson H.M., 1985, 46, "the Devil sits astride his back."



Fig. 11. Le roi David, console du linteau, Porte Miégeville, Saint-Sernin de Toulouse.



Fig. 12. Femmes chevauchant des lions, console du linteau, Porte Miégeville, Saint-Sernin de Toulouse.

croisées sur un lion (Fig. 11). A la différence de l'autre console, où les têtes de lion apparaissent au premier plan, c'est à l'arrière-plan que l'on voit ici deux lions qui s'entrecroisent. David a aussi les jambes croisées, mais ses deux pieds sont chaussés. Il tient son instrument de musique dans la main gauche et son archet dans la main droite. Il est couronné.

On s'est jusqu'à présent peu intéressé à ce relief.[51] La représentation fait pourtant écho à celle de l'autre console avec les deux femmes. Dans de nombreux psaumes du roi David, la supplication "*salve me de ore leonis*" résonne en signe de toutes sortes de maux. C'est une incantation.

Dès le moment où nous considérons que les deux consoles forment un tout représentant le mal et la rédemption, nous comprenons pourquoi les deux anges de part et d'autre des apôtres en acclamation sur le linteau portent un bonnet phrygien, une coiffure assez inhabituelle pour un ange. Ils sont l'antithèse des deux femmes sur les lions. En tant qu'anges, ils témoignent de la Parole de Dieu en montrant le *codex* et le phylactère.[52]

Ceci nous amène enfin à la dernière explication. Les apôtres se tiennent debout sur une rangée d'écailles. Dans le *Dictionnaire des Symboles*, au mot "écailles", on peut lire notamment: "Dans l'art roman, on les aperçoit souvent sous les pieds du Christ en ascension, sous les pieds des anges, au sommet des montagnes, symbolisant la limite de la terre et le contact avec le ciel etc. Elles en viennent à symboliser le ciel même."[53]

Nous sommes ici en présence d'une illustration de l'idée décrite ci-dessus à propos de l'ascension d'une montagne pour atteindre le divin.

Si nous revenons à l'effigie de saint Jacques à la Porte des Orfèvres de la cathédrale de Compostelle et que nous examinons à nouveau ce qu'il a sous les pieds, voici ce que nous voyons. Saint Jacques s'appuie sur son pied droit. Celui-ci est placé sur deux écailles. Son pied gauche est situé un peu plus haut, sur la tête d'un *lupus*. En d'autres termes, saint Jacques se trouve à la frontière du ciel tandis qu'il piétine le *lupus*. Le *lupus*, c'est l'hérétique. Saint Jacques n'est pas un *monosandalos*, mais l'idée est quand même exprimée ici par le fait que ses pieds

[51] Durliat M., 1990, 405, a également relevé que David avait vaincu le lion.
[52] Durliat M., 1990, 403/4.
[53] Formigé J., 1926, 173/4; *Lexique des Symboles*, 1989, 237-240; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 382.

sont placés à des hauteurs différentes. Il est entre ciel et terre.

L'effigie de saint Jacques présente encore une autre particularité. Je voudrais l'expliquer en énonçant une hypothèse. Sa tête est ceinte d'un bandeau avec une bande croisée au-dessus du sommet du crâne (Fig. 3). Marie Delcourt en a déjà relevé le sens initial: "La corde qui attache, l'anneau, le bracelet, la couronne qui ceignent ont une action réelle, coercitive."[54]

Saint Jacques est représenté comme un être lié et, puisqu'il s'agit ici du signe qui lui ceint la tête, comme un être lié aux forces d'en haut dans le ciel. La simple bande croisée qui maintient le cercle de la tête, symbole de participation au divin, est comme une coupole, qui représente à son tour la souveraineté absolue.[55] Par son alliance avec les forces célestes, saint Jacques est figuré dans son pouvoir absolu face à – vu le contexte des arbres ébranchés – l'hérésie.

Compte tenu de toutes les dégradations et de tous les ajouts qu'a subis la Porte des Orfèvres, il n'est plus possible d'établir avec certitude quel était le contenu de son programme théologique. Je voudrais néanmoins faire observer ceci. Nous savons par une inscription sur l'un des reliefs que la Transfiguration était probablement représentée ici ou ailleurs.[56] Comme la personne de saint Jacques focalise toute l'attention, on a uniquement songé au rôle qu'il jouait dans cette scène, en négligeant le sens théologique de l'événement.

L'empereur Justinien fit décorer le couvent Sainte-Catherine dans le Sinaï, une des fortifications à la frontière de son empire, d'une mosaïque représentant la Transfiguration. Ce n'était pas là un choix arbitraire. C'était la proclamation visuelle du dogme des deux natures du Christ, la doctrine à laquelle il adhérait dans la controverse théologique de l'époque. Le Christ passait en effet d'une nature à l'autre sous les yeux des apôtres.

A Compostelle, cette représentation a peut-être servi d'arme contre l'*adoptianisme*, qui considérait le Christ comme le Fils adoptif de Dieu.[57] A la Porte Miégeville, le Christ est aussi désigné comme étant le Fils de Dieu, mais d'une autre manière.[58] A Toulouse, le programme est plus explicite parce que la façade est restée intacte. Il représente une ode à saint Jacques d'Espagne et saint Pierre de Rome, qui vainquent ensemble l'hérésie sous toutes ses formes.

D'où cet énorme élan est-il parti? La question importe peu dans le cadre de cette étude. Je ne suis d'ailleurs pas compétente pour y répondre, ni pour aborder le rapport avec la Réforme grégorienne.[59] Je suis également incapable d'expliquer pourquoi c'est précisément saint Jacques qui s'est vu attribuer ce rôle de champion de la lutte contre l'hérésie.

Il serait étonnant que les autres sculptures de Toulouse échappent à l'idée dominante, celle de la victoire sur l'hérésie, surtout si des détails concordants peuvent y être décelés. C'est dans ce contexte que nous devons reconsidérer le relief "Les deux Vierges de Toulouse".

SIGNUM LEONIS SIGNUM ARIETIS

Tout d'abord, nous devons signaler que le sens de cette inscription a probablement été mal compris parce que l'on n'a pas estimé le terme *signum* à sa juste valeur. On n'y a vu que notre mot "signe". C'est ce qui explique que l'on a cherché dans la direction des signes du zodiaque, ce qui a posé des difficultés, surtout à cause de la combinaison du lion et du bélier, et de surcroît sur un même bloc de marbre.[60]

La solution se trouve probablement ailleurs. Au Moyen Age, le terme *signum* était aussi utilisé dans le sens de "symbole". Dans ce cas, l'inscription voudrait dire: le symbole du lion et le symbole du bélier. Ceci change tout et ouvre de nouvelles perspectives. Ajoutons encore à cela que, pour Zénon, ARIES devient AGNVS DEI.[61]

Ce qui frappe le plus dans ce relief, c'est que les femmes qui se tiennent les jambes croisées forment une dualité (Fig. 1).[62] Elles sont à la fois l'opposé

54 Delcourt M., 1957, 23.

55 *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 303 sq.

56 Certains reliefs doivent provenir d'un autre portail, Cabanot J., 1974, 144.

57 Voir note 36; Herwaarden J. van, 1980, 29; *Dictionnaire du Catharisme*, 1994, 20.

58 Les mots DEUS PATER sont gravés sur le nimbe du Christ montant au ciel dans le tympan. Durliat signale qu'il s'agit peut-être là d'une affirmation de la nature divine du Christ, laquelle était rejetée par certaines hérésies. Jésus retourne à Son Père. Durliat M., 1990, 403. L'idée est encore plus clairement exprimée dans le Portail du Pardon de Saint-Isidore à Léon, dans l'inscription explicative qui accompagne l'ascension du Christ, où il est une fois de plus physiquement poussé vers le haut par les anges: ASCENDO AD PATREM MEUM ET PATREM VESTRUM, Durliat M. 1990, 386/7, Fig. 407.

59 Durliat M., 1977, 19, 1990, 409.

60 *C.I.F.M.*, 7, 1982, 60 sq.; Mora B. 1991, 483 sq.; Ces difficultés indiquent déjà qu'il ne peut pas s'agir de signes du zodiaque. Samaran Ch., 1955, 259, fait observer qu'on ne connaît aucun signe du zodiaque représenté en *mondosandalos*.

61 Maritain J., 1937/38, I, "Signum est id quod representat aliud a se potentiae cognoscenti."; Goff J. Le, 1976, XXIII, 2, 681, "Le champ sémantique de symbole était pour l'essentiel, occupé par les termes de *signum* le plus proche de notre symbole, défini par Saint Augustin au deuxième livre du De Doctrina Christiana."; Davy M.M., 1977, 95 sq., Isidore de Séville considère que συμβολον signifie *signum*; Moralejo Alvarez S., 1977, 158; Pour la signification d'un symbole, sa persistance, sa perte de force pour ne plus être qu'une simple décoration puis sa reprise de sens, voir: Goodenough E.R., 1951, 293 sq.

62 Coomaraswamy A.K., 1977, 527, n. 14.

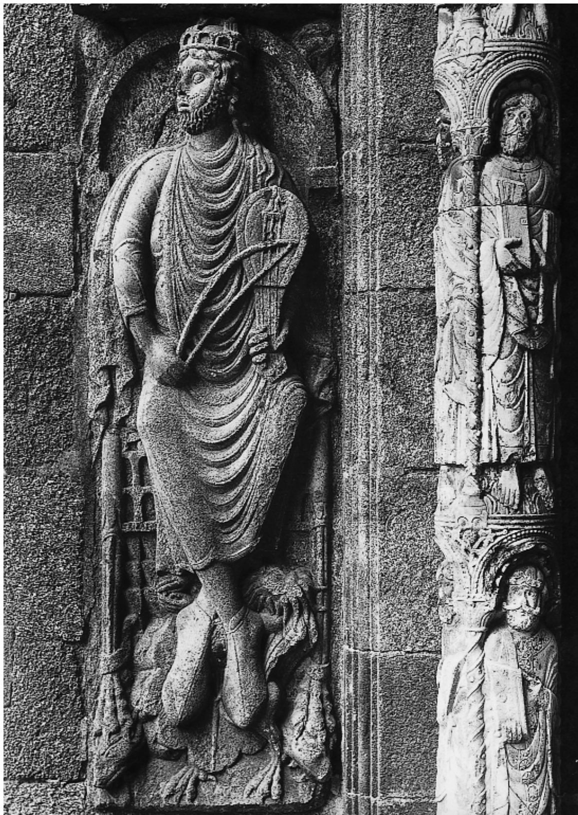


Fig. 13. Bas-relief, Le roi David, Porte des Orfèvres, cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle.



Fig. 14. Bas-relief, Femme au lionceau, Porte des Orfèvres, cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle.

et le complément l'une de l'autre. Toutes deux sont des *monosandaloi*, mais d'une façon différente. Ainsi, le pied droit chaussé de l'une et le pied gauche, également chaussé, de l'autre se trouvent côte à côte, formant une paire, sur une rangée d'écailles. Le pied gauche nu de la première et le pied droit nu de la seconde reposent quant à eux à l'écart l'un de l'autre, chacun sur la tête d'un *lupus*.
Madame A.M. Cetto a fait observer à propos des femmes *monosandaloi* d'une des consoles de la Porte Miégeville de Saint-Sernin à Toulouse qu'en tant qu'hérétiques (elle leur donne même un nom, Maximilla et Priscilla, chefs des Montanistes), elles n'ont qu'une seule paire de chaussures pour elles deux pour symboliser leur appartenance à la même secte et qu'en croisant les jambes, elles tiennent ces pieds chaussés écartés l'un de l'autre, ce qui indiquerait une tendance à la *separatio*, également appelée *discordia* par Prudence (Fig. 12).[63]
Si son observation est correcte, et je pense que nous pouvons considérer qu'elle l'est, les deux pieds chaussés disposés côte à côte sur notre relief de Toulouse désigneraient la *concordia*. Se pose bien sûr alors la question de savoir pourquoi, sur le relief de Toulouse, les jambes au pied nu sont croisées au-dessus des jambes au pied chaussé.
Ceci nous confronte à deux problèmes, à savoir:
a. Que signifie la position les jambes croisées et
b. en corollaire, y a-t-il une différence de sens entre la gauche et la droite?
Le croisement des jambes, en position assise ou debout, ou le croisement des mains est un phénomène très ancien. En fait, il équivaut à ceci. De tout temps, cette attitude a été l'image d'un nœud magique. Un nœud magique peut à la fois avoir le pouvoir de lier et de délier.[64] Une personne représentée dans cette position effectuait une action avec un pouvoir magique, conjuratoire.

[63] Cetto A.M., 1955, 152, 154.
[64] Deonna W., 1912, 205; Martin H., 1913, 178 sq.; Deonna W., 1913, 344 sq; Deonna W., 1914, 176 sq., 183; Bächtold-Stäubli H., 1925, 47 sq.; Deonna W., 1929, 171 sq.; Eliade M., 1948, 22 sq.; *Lexique des Symboles*, 1989, 159 sq., 184; Eliade M., 1991, 92-124.

Il pouvait aussi être la marque d'une position sociale inférieure ou du chagrin. Le croisement des jambes est évidemment une forme particulière du croisement en général. Celui-ci a également une longue histoire. Dans le *Lexique des Symboles* (p. 161), nous pouvons lire:

> "En tant qu'expression de la transcendance divine, le X ou croisement joue un rôle considérable dans la symbolique chrétienne."

L'auteur renvoie entre autres à la console de la Porte Miégeville où le roi David est assis sur deux lionnes qui s'entrecroisent, ainsi qu'au relief de la Porte des Orfèvres à Saint-Jacques-de-Compostelle, où David est assis les jambes croisées (Fig. 11 et 13).

Il faut bien se rendre compte qu'un nœud magique, puisqu'il a aussi bien le pouvoir de lier que de délier, peut être pris dans un sens positif comme dans un sens négatif: tantôt comme une protection, tantôt comme un sortilège.

Dans le cas d'un nœud magique sous la forme de jambes croisées, on peut en outre se demander si le fait que la jambe droite soit au-dessus de la jambe gauche ou vice versa a une importance. Ceci nous mène à la question de la différence de signification entre la droite et la gauche. Cette donnée est elle aussi très ancienne, avec une préférence pour la droite.[65] Nous en gardons la trace dans le fait qu'aujourd'hui encore, la place de droite est considérée comme la place d'honneur. Les sens se modifient au fil des siècles ou perdent de leur valeur.

Pour le relief SIGNUM LEONIS SIGNUM ARIETIS, où les deux femmes ont croisé les jambes de manière différente, devons-nous dès lors nous mettre à la recherche d'un sens, nous demander si un message caché se dissimule ici? Je ne le pense pas. Avant tout, c'est leur position antithétique qui joue un rôle. Elles doivent par conséquent être différentes. Ajoutons toutefois que, sur un relief de la Porte des Orfèvres à Compostelle, la femme représentée avec un lionceau croise les jambes d'une autre manière que la femme au lionceau de Toulouse (Fig. 14).

Quand nous examinons de surcroît les manuscrits du haut Moyen Age, par exemple la bible de saint Martial de la seconde moitié du XIe siècle qui contient une représentation du pape Damase bénissant saint Jérôme, nous constatons que le pape est assis sur un promontoire rond garni d'écailles.[66] Il se tient la jambe gauche croisée au-dessus de la jambe droite (Fig. 15). Dans un autre manuscrit de la fin du Xe siècle traitant du conflit entre les vices et les vertus, *Humilitas* s'incline humblement devant *Exaltatio*, assise en hauteur avec couronne et sceptre, la main droite pointée vers *Humilitas* dans un geste oratoire autoritaire (Fig. 16).[67] *Exaltatio* a la jambe droite croisée au-dessus de la jambe gauche. Il ne semble donc plus y avoir de différence rigoureuse entre les deux sens.

D'après Erasme, la coutume voulait qu'un souverain croisât la jambe droite au-dessus de la jambe gauche.[68] Dans le *Codex Justinianus*, il est stipulé que les personnes qui exercent leur autorité dans le domaine juridique se tiennent les jambes croisées en rendant la justice. Pour les souverains au Moyen Age, les jambes croisées indiquent une action, par opposition à la couronne, qui est un symbole de leur rang, et avec laquelle le souverain peut même être représenté en train de dormir.[69]

Nous pouvons déduire de tout ceci que, quoique son sens ait pu varier au fil du temps – de la conjuration à l'expression du deuil, à la prononciation d'un jugement – le croisement des jambes représente l'accomplissement d'une action. La valeur de la gauche et de la droite, qui a bel et bien existé, a perdu son sens sur le relief de Toulouse. De même, chez les *monosandaloi*, il n'est pas important de savoir quel pied porte la chaussure, sauf quand deux figures antithétiques se complètent. Ce qui ressort alors, c'est si la paire complète est unie ou séparée. C'est en soi un élément nouveau qui, à ma connaissance, n'apparaît pas dans l'Antiquité: deux *monosandaloi* formant un couple, leurs pieds chaussés étant unis ou séparés.

Cette notion doit nous aider à interpréter le relief avec les deux femmes. Nous comprenons à présent que leur position statique antithétique cache une violente tension. En effet, nous ne devons pas les considérer comme deux personnes associées mais comme la représentation d'une dualité. Elles représentent les extrêmes d'un même événement, d'une même action, à savoir la conversion, la victoire sur l'hérésie. Peut-on dès lors estimer que le port d'une seule chaussure revêt encore ici son ancien sens de "rite de passage"? Je pense effectivement que cette idée est encore présente. A titre de comparaison, nous pouvons alléguer ce qui suit.

Au Museo de la Catedral de Saint-Jacques-de-Compostelle se trouve une petite sculpture en granit représentant une figure *monosandalos* assise à faible

[65] Deonna W., 1929, 169 sq.; Deonna W., 1940, 118 sq.; Morenz S., 1957, 62-71; Lévêque P. et P. Vidal-Naquet, 1960, 299 sq.; Hertz R., 1973, 3-31; Lloyd G., 1973, 167-186; Matarasso M., 1974, 119-147; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 369 sq.

[66] B.N. Lat. 8, T. I, fol. 4v.; *Limousin Roman*, 1960, 244, 248, 250, fig. 2; Voir note 53.

[67] B.N. Lat. 2077, fol. 164v.; *Quercy Roman*, 1959, 136 sq., fig. 14.

[68] Martin H., 1913, 178 sq., 185: "*Dextro pede in laevum femur injecto sedere, priscorum regum mos est, sed improbatus.*"

[69] Garnier F., 1988, 229 et 1989, II, 158/9.



Fig. 15. Le pape Damase bénissant saint Jérôme, B.N. Lat. 8, T. I, fol. 4v.

hauteur, donc humble, devant le feu (Fig. 17).[70] Sa main droite repose sur son genou droit, ce qui marque l'insistance. La figure est entièrement enveloppée, tête comprise, dans un vêtement, ce qui indique la séparation. Cette petite et jeune personne est considérée comme une représentation allégorique du mois de février. L'explication n'est pas: elle représente février parce que c'est l'hiver, qu'il fait donc froid et que, par conséquent, on se chauffe au coin du feu. La signification est complètement différente et beaucoup plus profonde. L'ancienne année est révolue, le feu (l'ancienne vie) brûle faiblement et doit être attisé en l'an neuf.[71] Cette scène représente parfois aussi le mois de janvier. Elle marque la fin de l'inertie hivernale, avant que tout ne refleurisse en l'an neuf grâce à un "rite de passage", ce qui équivaut à une nouvelle création après le chaos.

On peut se demander si cette ancienne idée était encore présente, encore comprise à la fin du Moyen Age. Il nous faut à nouveau répondre par l'affirmative, comme en témoignent même encore les représentations de l'horloge-calendrier du Stedelijk Museum de Louvain, qui date des environs de 1500 (Fig. 18).[72]

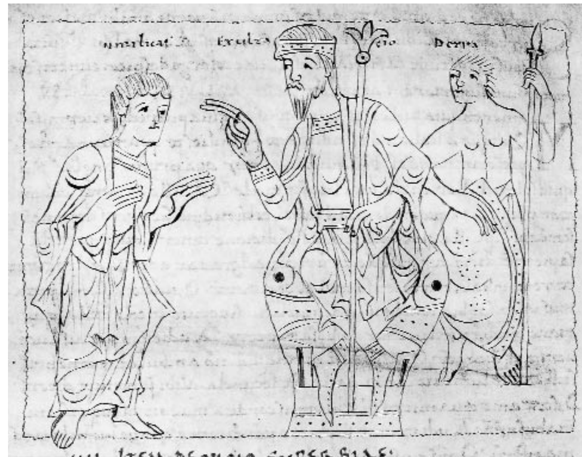


Fig. 16. "Humilitas" s'incline devant "Exaltatio", B.N. Lat. 2077, fol. 164v.

Sur la représentation du mois de janvier, nous apercevons en haut, près d'un feu, un petit personnage assis par terre. Il est en train de rôtir de la volaille à la broche en compagnie d'une figure debout du côté gauche. Certes, il ne s'agit pas d'un *monosandalos*, mais son tabard noir couvre sa jambe droite tandis que sa jambe gauche, glissée dans une jambe de pantalon rouge, est bien visible. Nous relevons la même différence chez l'échanson du banquet qui est représenté plus bas. Celui-ci porte un long pantalon moulant à rayures verticales noires et blanches. Mais sur la jambe droite, les rayures ne descendent pas plus bas que le genou. Le reste de la jambe, jusqu'à la chaussure, est blanc.

Ce ne sont pas des *monosandaloi* au sens strict du terme. Mais il y a quand même une référence à cette notion. On a dû juger important de donner forme à une idée bien particulière.

Dans la case suivante, qui concerne le mois de février, un tournoi est illustré en haut. Cette représentation renvoie elle aussi à une idée ancienne. M. Eliade déclare:

> "les luttes rituelles entre deux groupes de figurants réactualisent le moment cosmogonique du combat entre le dieu et le dragon primordial (le serpent symbolisant presque partout ce qui est latent, pré-formel, indifférencié)."[73]

Vers 1500, une telle notion était donc bel et bien encore présente. La prudence reste néanmoins de

[70] Catalogue, 1993, 215 sq., fig. 94.
[71] Eliade M., 1969, 66 sq., 83 sq.
[72] Smeyers K. et M. Smeyers, 1996, 120, janvier et février, bien au chaud auprès du feu; Madou M., 1997, 67-68.
[73] Eliade M. 1969, 86.



Fig. 17. Bas-relief, Personnification du mois de février, Museo de la Catedral, Santiago de Compostelle.



Fig. 18. Représentation du mois de janvier, horloge-calendrier, Stedelijk Museum, Louvain.

rigueur. Sur un manuscrit de 1162-1169, le *Chronicon Zwifaldense*, "Hiemps" est représenté sous les traits d'un vieillard assis sur un siège élevé devant un feu vif auprès duquel il chauffe une jambe étendue au pied dénudé.[74] La chaussure ôtée gît sur le sol. L'accent est donc clairement mis ici sur le réchauffement et non sur un passage, sur une mort suivie d'une résurrection. Le sens initial n'est plus compris. En général, il est difficile de déterminer précisément où finit la symbolique et où commence le folklore.

Pour en revenir à notre relief de Toulouse, nous pouvons donc considérer que le fait de ne porter qu'une seule chaussure illustre encore l'idée initiale d'un "rite de passage". Or, cette chaussure unique est d'un modèle particulier chez les deux femmes. Ce n'est pas un *pigache* comme on l'a prétendu, car un *pigache* se termine en pointe à l'avant.[75] Cette chaussure a une sorte d'énorme éperon au talon. C'est plutôt un ornement, une crête garnie de lobes sur une volute. Je pense que nous devons y voir la forme stylisée d'une aile, comme elle apparaît aussi chez Mercure *monosandalos*.[76] Ceci cadrerait parfaitement avec le fait que les deux pieds chaussés reposent sur des écailles, qui, comme nous l'avons vu, représentent le passage au ciel.[77] Les pieds nus reposent à l'écart l'un de l'autre chacun sur la tête d'un *lupus*.

La grande différence entre les deux femmes, celle qui fait d'elles des extrêmes, se marque à travers les animaux sur leur giron. Je l'ai déjà signalé: le lion aux méchantes griffes acérées est fermement tenu en respect, tandis que l'agneau est totalement libre et donne même la patte. C'est là le point central de toute la représentation. Les autres particularités

[74] Würtembergische Landesbibliothek, Chronicon Zwifaldense, Fol. 415, fol. 17v.; Smeyers M. 1997, 14, 15, fig. 7.
[75] Mély P. de, 1922, 88.
[76] Adhémar J., 1939, 253; Loos-Dietz E.P. de, 1994, 183, fig. 4.
[77] Voir note 53.

iconographiques ne font que renforcer cette idée principale. Le lion tenu en respect contraste avec l'agneau libre de ses mouvements. Que signifie le fait de tenir un lion en respect? La réponse se trouve déjà sur les deux consoles de la Porte Miégeville (Fig. 11 et 12).

Là, les deux femmes aux jambes croisées chevauchant leur lion ont une paire de pieds nus réunis au milieu de la composition. Comme si les choses n'étaient pas encore assez claires, un thyrse, emblème païen, figure à l'arrière-plan.[78]

Sur l'autre console, c'est le roi David qui est représenté en sa qualité de psalmiste avec son instrument de musique. Dans de nombreux psaumes, il chante la soumission du lion, des forces démoniaques.[79]

Ainsi, dans leur opposition, les animaux représentent malgré tout une unité en tant que forme soumise (victoire sur l'hérésie) qui mène à la liberté de la vraie foi.

Voilà pourquoi les deux femmes qui se partagent une paire de chaussures ailées placées côte à côte au centre sur un symbole du ciel représentent ensemble une image de l'ascension, c'est-à-dire de la découverte du chemin qui mène à Dieu. Nous avons déjà vu que les pieds nus placés sur le *lupus* terrestre étaient écartés l'un de l'autre. Ils sont le symbole de l'ancienne situation, la *discordia*, de l'hérésie qui est désormais réprimée. Cette opposition entre l'ancien et le nouvel état transparaît également dans l'âge des femmes, puisque c'est une femme âgée qui tient le lionceau et une femme jeune qui tient l'agneau sur son giron.

Ce relief est une pièce unique. Il témoigne d'un raffinement extrême non seulement dans son exécution, mais aussi et surtout par sa combinaison de motifs. Nous pouvons même encore nous demander si – bien que les femmes ne soient pas représentées de face – le fait que leurs pupilles sont creusées dans les yeux n'est pas la marque d'un pouvoir de conjuration contre le "mauvais œil".[80] Ce traitement n'est en effet pas courant dans la sculpture apparentée.

A quelle fin ce relief a-t-il été réalisé? D'après moi, la représentation est la sublimation de la lutte victorieuse contre l'hérésie, mais dans une expression très particulière. Ceci nécessite quelque explication. Nous disposons de certaines pistes. D'après R. Daydé, le relief se trouvait avant la Révolution à la Porte de Comtes: "à la troisième colonne de la grande porte, du costé de l'hospital, tout au près des fons baptismaux."[81] Cette dernière indication – tout près des fonts baptismaux – ne me semble pas avoir été ajoutée pour rien. La victoire sur l'hérésie s'opérait en effet à travers le baptême. Le baptême est une purification, un rituel par lequel la personne est lavée de ses péchés par immersion. C'est le rituel d'un seul instant où l'âme peut trouver, entre le symbole du mal désormais réprimé (Signum Leonis) et le symbole de la vraie foi, l'agneau libre de ses mouvements (Signum Arietis), le chemin vers le ciel sur des pieds ailés.

Si cette interprétation est correcte, nous avons affaire à une représentation unique du baptême en tant qu'arme contre l'hérésie. Le fait est impossible à prouver, mais il est tentant d'y voir un rapport avec le motif de la persécution et de la mort de saint Saturnin, à la gloire et en mémoire de qui l'église Saint-Sernin a été bâtie.

Il existe plusieurs légendes à propos de sa persécution et de son martyre, ainsi que sur le moment où ils ont eu lieu. Pour nous, il est important de savoir à quelle tradition on a adhéré lors de la construction de l'église. C'est ce que nous révèle la sculpture originale du portail occidental. D.W. Scott date la décoration de ce portail des environs de 1115-1118.[82]

La légende dit à peu près ceci.

Saint Pierre avait envoyé saint Saturnin à Toulouse pour y prêcher l'évangile. Avec l'aide de saint Martial, qui avait été dépêché en Gaule dans le même but, il y aurait converti et baptisé une vierge du nom d'Austris, fille du "roi Antoine, gouverneur de la province". C'est ce qui aurait poussé Antoine à persécuter saint Saturnin.

La référence à saint Pierre sert bien sûr à donner plus d'éclat au récit et n'est d'aucune utilité pour la datation.

D.W. Scott donne une reconstitution de la disposition des différents reliefs en marbre du portail occidental (Fig. 19). Celle-ci est contestée par M. Durliat.[83] Il ne subsiste que quelques pièces endommagées.[84] Les autres nous sont connues par des descriptions de témoins oculaires des siècles ultérieurs.[85] Nous ne nous attarderons pas sur la problématique de la disposition en façade. L'important pour nous, ce sont les inscriptions qui étaient gravées sur les différents reliefs en guise de commentaire accompagnant la représentation. Celle-ci comprend d'un côté Antoine et saint Saturnin côte à côte au moment de la condamnation de ce dernier et de l'autre côté saint Saturnin et saint Martial lors du baptême d'Austris. Un troisième évêque est également représenté, probablement au milieu, montrant un codex avec le message PAX VOBIS. Il n'a pas été identifié par son nom. Il est fort possible qu'il s'agisse également de saint Saturnin.

78 *Dictionnaire des Symboles* 1993, 948.
79 Jackson H.M., 1985, 45 sq.
80 Deonna W., 1914, 125 sq.
81 *C.I.F.M.* 7, 1982, 60.
82 Scott D.W., 1964, 275; Durliat M. 1965, 223 suit cette datation.
83 Durliat M., 1965, 218 sq.
84 Mesplé P., 1961, No. 207, 208.
85 Scott D.W., 1964, 275, n. 16.

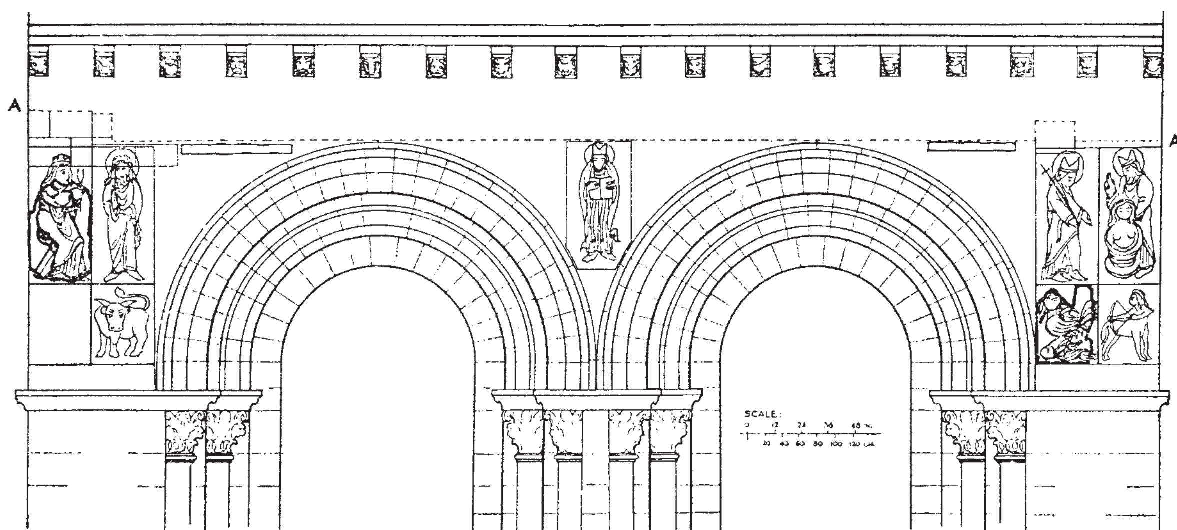


Fig. 19. Reconstitution du portail occidental de Saint-Sernin de Toulouse. (Dessin de Dr. Olexa J. Powstenko et D.W. Scott)

Sur le relief d'Antoine, il est écrit:

IVDICAT ANTONIUS REX SERVVM
REGIS ALIVS

Et sur le relief de saint Saturnin juste à côté:

CVM DOCET ANTONIVM NON
TIMET EXITIVM

De l'autre côté de saint Saturnin, il est inscrit:

ECCE SATURNINUS QVEM MISERAT
ORDO LATINUS

Sur le relief de saint Martial figurent les mots:

HIC SOCIVS SOCIO SVBVENIT AVXILIO

A côté de l'effigie de saint Saturnin procédant au baptême, il est dit:

IVRE NOVE LEGIS SANATVR
FILIA REGIS

En dessous de saint Saturnin, il est gravé:

CVM BAPTIZATVR MOX MORDAX
LEPRA FVGATVR

La lèpre doit certainement être prise ici au sens figuré comme désignant l'hérésie.[86]
Par la littérature, nous savons qu'un taureau devait se trouver en dessous de saint Saturnin dans la représentation de sa condamnation, tandis qu'en dessous de la représentation du baptême d'Austris devaient figurer un oiseau fantastique – une sirène – et un sagittaire, accompagnés d'inscriptions explicatives. Nous y reviendrons plus tard.
Ce qui nous intéresse, ce n'est pas tellement l'exactitude historique des divers épisodes de la vie de saint Saturnin, mais plutôt la manière dont on imaginait ou, mieux encore, utilisait les événements en question au début du XIIe siècle.
Le message est parfaitement clair. Ce n'est pas saint Saturnin, mais bien le baptême qui est présenté comme arme suprême contre l'hérésie. Trois évêques, quelle que soit l'identité du troisième, interviennent ici en tant que représentants de la Vraie Foi, l'Eglise donc. Ce n'est pas le martyre de saint Saturnin qui est l'élément principal, mais bien la cause de sa mort, le baptême d'une hérétique. Un évêque – saint Saturnin lui-même triomphant? – transmet le message et la bénédiction PAX VOBIS, tout comme saint Jacques les transmet à la Porte des Orfèvres (Fig. 3). Nous l'avons vu à cet endroit dans son rôle de combattant de l'hérésie parce qu'il est représenté entre des troncs d'arbres ébranchés (Fig. 2). Au portail occidental de Saint-Sernin, la victoire sur l'hérésie est subtilement illustrée par le baptême d'une vierge prénommée Austris. Ce n'est pas un nom courant. Etait-elle prédestinée, ou une symbolique se cache-t-elle une fois de plus dans son nom, comme dans les noms de "Luparia" et "Mons Ilicinus"? En latin médiéval, *austrare* veut dire "mouiller".[87]

[86] *C.I.F.M.* 7, 1982, 7-47.
[87] *Lexicon Latinitatis Medii Aevi* 1994, 85, sub: austero.

Le père, Antoine, rend à saint Saturnin la monnaie de sa pièce. Mais le martyre de saint Saturnin, traîné par un taureau, a lui aussi un sens symbolique. Antoine, à son tour, offre saint Saturnin en sacrifice aux dieux païens par le biais d'un taureau, image des puissances païennes incontrôlables. Les premiers chrétiens étaient aussi jetés aux bêtes sauvages dans ce but. Cela signifiait qu'ils étaient sacrifiés, donc dédiés aux dieux dont les animaux étaient le symbole, de sorte qu'ils ne mouraient pas en chrétiens et ne pouvaient pas accéder comme tels à l'éternité. Or, les descriptions indiquent que, dans la représentation de la condamnation de saint Saturnin, un taureau figurait en dessous de lui.[88] Cela veut dire qu'en fait, le saint demeure vainqueur des puissances païennes, puisqu'il se trouve au-dessus du taureau. Reste encore la question de la signification du sagittaire et de la sirène en dessous de la représentation du baptême. C'est là une affaire d'un tout autre ordre.
La difficulté réside dans le fait qu'il reste si peu de choses de la représentation originale. Nous ne connaissons le sagittaire que par une description. Le relief avec l'oiseau fantastique – la sirène – est conservé de manière fragmentaire et même dans un état de détérioration avancé au Musée des Augustins.[89] R. Daydé a décrit la représentation comme "-- une harpie qui a le devant de femme et le reste d'un oiseau, tenant le pied sur un crocodile, avec les vers:

CORPVS AVIS FACIES HOMINIS VOLVCRI MANET ISTI."

Puisque la femme-oiseau tient un crocodile dans ses serres, nous pouvons constater qu'elle réprime le mal. Il n'y a pas beaucoup d'autres points de repère.
Il existe néanmoins deux autres reliefs en marbre sur le même thème.[90] Certes, ceux-ci affichent un autre style et leur provenance n'est pas totalement établie. Le fait qu'ils sont exécutés en marbre prouve en tout cas leur importance. Ils ont également l'avantage d'être encore relativement intacts. Sur l'un des reliefs, un centaure est représenté en sagittaire, et sur l'autre figure une femme-oiseau (Fig. 20 et 21). Ils s'éloignent l'un de l'autre, mais en tournant la tête l'un vers l'autre. C'est un signe d'agression et de fuite. La flèche que le sagittaire tire sur la femme-oiseau est à nouveau représentée non pas dans, mais derrière sa tête.
Jusqu'à présent, on n'a jamais expliqué de manière satisfaisante le sens de cette représentation. Les hypothèses avancées à propos du sagittaire ont rattaché celui-ci au zodiaque, sauf par S. Moralejo Alvarez.[91] Je pense qu'il faut chercher son origine tout à fait ailleurs. Tout d'abord, il est clair que le sagittaire et la femme-oiseau sont étroitement liés dans une même action. Il tire sur elle mais ne la touche pas.
K. von Spiesz a consacré un chapitre de "Marksteine der Volkskunst" à "Der Schusz nach dem Vogel".[92] Il étudie l'histoire de ce thème depuis ca. 1200 av. J.-C. L'idée de base est la suivante:
On a affaire à un bien précieux qui est gardé. Il s'agit soit d'un arbre, un arbre de vie, qui porte des fruits, soit d'une source d'eau de vie, éventuellement représentée sous la forme d'un vase rempli de boisson. Le gardien s'endort ou est neutralisé et le trésor est dérobé. La poursuite ne donne rien. Le voleur, souvent un oiseau qui s'est emparé des fruits de l'arbre, n'est pas gravement touché par le tir du gardien qui le pourchasse. Le précieux butin passe d'un monde à l'autre. L'essence du récit est donc: vol – poursuite – tir sans effet – passage du trésor vers un autre monde.
Ce thème connaît bien sûr au fil du temps, et en fonction du lieu où l'on se trouve, toutes sortes de variations, par exemple Héraclès qui s'empare des pommes des Hespérides. Von Spiesz renvoie à plusieurs exemples du XIIe siècle, notamment un chapiteau du cloître de la Daurade. En d'autres termes, c'était un thème connu.
Von Spiesz signale également qu'une femme-oiseau est souvent parée d'une queue de coq.
Si, à la lumière de ces explications, nous examinons de plus près les deux reliefs toulousains du sagittaire et de la femme-oiseau, nous voyons que le tir du centaure ne touche pas réellement l'oiseau. Nous constatons également que la femme-oiseau est parée d'une queue en panache particulièrement soignée, dont les pennes sont ingénieusement entrelacées. En d'autres termes, une attention toute spéciale a été accordée à la queue, sans conteste une queue de coq.
De quel genre de vol s'agit-il ici? Il n'y a ni fruits ni arbre dans la représentation. La scène du même nom, à moitié disparue et très endommagée, de la façade occidentale de Saint-Sernin nous apporte une solution. Ou en fin de compte, il s'agit de ceci. Nous savons par les descriptions que la représentation se trouvait en dessous de celle du baptême d'Austris. Austris est représentée le torse dénudé, assise dans une bassine remplie d'eau. Voilà l'explication du vol. Il s'agit de l'âme d'Austris, arrachée au paganisme par la purification dans l'eau de vie. Son âme monte ainsi vers Dieu, hors d'atteinte.
Mais il y a plus. La flèche et le coq renvoient eux aussi tous deux à une ascension; la flèche en tant

88 Durliat M., 1965, 216.
89 Mesplé P., 1961, No. 208.
90 Mesplé P., 1961, No. 209, 210.
91 Moralejo Alvarez S., 1977, Bd. 20, 96; Mora B., 1991, 488.
92 Spiesz K. von, 1937, 212 sq.



Fig. 20. Bas-relief, Centaure-sagittaire, Inv. 61-3-1, Musée des Augustins, Toulouse.



Fig. 21. Bas-relief, Sirène-oiseau, Inv. 61-3-2, Musée des Augustins, Toulouse.

que liaison rapide comme l'éclair, notamment entre le ciel et la terre.[93] Le coq, celui qui salue le lever du soleil, évoque la nouvelle lumière, la résurrection.[94] Il a encore bien d'autres qualités.

Il est assez singulier qu'une fois de plus, on ait recouru à une symbolique païenne pour souligner le sens du baptême. Ceci ne peut s'expliquer que si l'on suppose que l'idée du passage d'un monde à un autre, sous quelque forme que ce soit, est une idée qui tient depuis toujours toute l'humanité sous son emprise. Chaque religion la traduit dans ses propres images et emprunte parfois, à tout hasard, des éléments à l'idéologie d'une autre religion, une religion plus ancienne.[95]

Voici ce qui s'est passé lors du baptême d'Austris. Saint Saturnin s'est emparé de son âme grâce à l'"eau de vie". Il a été poursuivi mais le tir qu'on lui a décoché, en l'occurrence son martyre, n'a pas eu d'effet, il demeure un saint et l'âme d'Austris monte vers Dieu.

A la lumière de ces éléments, pouvons-nous supposer que le relief avec les deux femmes *monosandaloi* faisait partie du cycle du portail occidental de Saint-Sernin, dont le thème central était le baptême en tant que chemin menant à Dieu? M. Durliat a déjà avancé cette hypothèse sur la base de la parenté de style avec le relief d'Antoine.[96]

Nous pouvons y ajouter la signification du relief avec les *monosandaloi*: la victoire sur le mal figuré par le lion, la liberté de l'agneau, le passage d'un monde à l'autre sur une seule chaussure et enfin l'ascension, le chemin qui mène à Dieu, exprimé par les écailles sur lesquelles reposent les chaussures ailées.

Il me semble que nous ne pouvons dès lors éviter de conclure que le mystère du célèbre relief "SIGNUM LEONIS SIGNUM ARIETIS" est ainsi élucidé: le chemin qui mène à Dieu passe par le baptême qui vient à bout de l'hérésie.

[93] Davy M.M., 1977, 214; *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 445, sub: Flèche; *Dictionnaire des Symboles, des Rites et des Croyances*, 1995, 217 sq.; Pour savoir dans quelle mesure l'idée du rapport entre une flèche et l'ascension subsista, il suffit de jeter un coup d'œil sur la crucifixion du grand retable de Matthias Grünewald à Colmar. Il s'agit d'une représentation symbolique puisque Jean Baptiste se trouve à côté de la croix et la montre du doigt. Le corps du Christ n'est pas suspendu à la croix mais tendu sur celle-ci comme une flèche sur un arc – la traverse incurvée – prêt à être comme propulsé vers le ciel. La mort et l'ascension sont réunies dans une seule et même scène. Zülch W.K., 1938, 142 sq.

[94] *Dictionnaire des Symboles*, 1993, 281 sq.

[95] Un petit panneau d'ivoire de ca. 400, conservé au Bayr. Nat. Museum, Münich, en donne une illustration singulière. Il représente la venue des trois femmes au tombeau vide du Christ, où un ange leur annonce la résurrection. En diagonale derrière le tombeau – un petit bâtiment classique composé d'un soubassement quadrangulaire supportant une rotonde – le Christ monte au ciel en escaladant une montagne. La main de Dieu sort des nuages pour L'attraper. Deux détails sont importants: un des deux soldats qui gardent le tombeau se penche en avant, la tête cachée dans les bras, sur le bord du soubassement du monument. Il ne voit rien. Il a été mystifié. L'autre, muni d'une lance, voit ce qui se passe, mais ne fait rien. Il n'entame pas de poursuite. Derrière la rotonde et au-dessus d'elle, on aperçoit un grand arbre portant des pommes ou des baies que dérobent deux oiseaux. Le motif de l'ascension sans entraves est donc ici associé au vol des fruits de l'arbre de vie. Comme nous l'avons déjà vu, c'est là une symbolique ancienne. La valeur de l'arbre de vie a été reprise et transformée dans le christianisme. Loos-Dietz E.P. de, 1947, 106 sq., fig. 19; Volbach W.F., 1976, N° 110, Taf. 59.

[96] Durliat M., 1965, 222.

BIBLIOGRAPHIE

Adhémar, J. 1939, Influences Antiques dans l'Art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration, *Studies of the Warburg Institute 7, London*.

Bächtold-Stäubli, H. 1926, Beine kreuzen oder verschränken, *Schweizerisches Archiv für Volkskunde, B. 26, 47-54*.

Beirnaert, L. 1951, Le symbolisme ascensionnel dans la liturgie et la mystique chrétiennes, *Eranos Jahrb. 1950, Bd. XIX, 41-63*.

Breyfogle, T. 1995, Magic, Women and Heresy in the Late Empire: The Case of the Priscillianists, *Ancient Magic and Ritual Power, ed. Paul Mirecki, E.J. Brill, Leiden, 435-454*.

Cabanot, J. 1974, Le décor sculpté de la basilique Saint-Sernin de Toulouse, *Bull. Mon. T. 132-II, 99-145*.

Catalogue, 1993, *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200, The Metropolitan Museum of Art, New York*.

Catalogus Gent, 1985, *Santiago de Compostela, 1000 Jaar Europese Bedevaart, Europalia 85, España*.

Cetto, A.M. 1955, Explication de la Porte Miégeville de Saint-Sernin de Toulouse, *Actes du XVIIIme congrès internat. d'hist. et de l'art 1952, La Haye, 147-158*.

Chadwick, H. 1976, *Priscillian of Avila, The Occult and the Charismatic in the Early Church, Oxford Univ. Press*.

Coomaraswamy, A.K. (1947) 1977, Symplegades, *Bollingen Series LXXXIX, I Selected Papers, Traditional Art and Symbolism, ed. R. Lipsey, 521-544*.

C.I.F.M., 1981 & 1982, *Corpus des Inscriptions de la France Médiévale*.

Davy, M.M. 1977, *Initiation à la symbolique romane (XIIe siècle), Flammarion*.

Delcourt, M. 1957, *Héphaistos ou la légende du magicien, Paris*.

Delehaye, H. 1955, Les légendes hagiographiques, *Subsidia Hagiographica, 18, 4e éd., Brussel*.

Deonna, W. 1912, *L'Archéologie, sa Valeur, ses Méthodes, I, Paris*.
Deonna, W. 1913, A propos de quelques articles récents, *Revue Archéologique 4° série, T. XXII, 335-352, Paris*.
Deonna, W. 1914, *L'Expression des sentiments dans l'art grec, Paris*.
Deonna, W. 1929, Quelques croyances superstitieuses de la Grèce ancienne, *Revue des Etudes grecques, 24, 169-180*.
Deonna, W. 1940, Les cornes gauches des autels de Dréros et de Délos, *Mélanges d'études anciennes offerts à Georges Radet, Revue des Etudes anciennes, XLII, 111-126, Bordeaux, Paris*.
Dictionnaire du Catharisme et des hérésies méridionales, 1994, éd. René Nelli, Toulouse.
Dictionnaire des Symboles, 1993, 14° éd. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Paris.
Dictionnaire des Symboles des Rites et des Croyances, 1995, éd. Catherine Pont-Humbert, France.
Diel, P. 1966, *Le symbolisme dans la mythologie grecque, Paris*.
Duchesne, L. 1900, Saint-Jacques en Galice, *Annales du Midi, Revue archéologique, historique et philologique de la France, XII, 145-179, Toulouse/Paris*.
Durliat, M. 1965, Mélanges et Documents, *Annales du Midi, Revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale T. 77, No. 72, 215-223*.
Durliat, M. 1970, Eglise de Nogaro, *Congrès archéologique de France, 128° session Gascogne, 91-110, Paris*.
Durliat, M. 1977, L'Apparition du Grand Portail roman historié dans le midi de la France et le nord de l'Espagne, *Les Cahiers du saint-Michel de Cuxa, No. 8, 7-24, Abbaye de saint-Michel de Cuxa*.
Durliat, M. 1990, *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques, de Conques à Compostelle*, CEHAG. *Mont-de-Marsan*.
Eliade, M. 1948, Le "dieu lieur" et le symbolisme des nœuds, *Revue de l'histoire des religions, Annales du musée Guimet, 67, 5-36*.
Eliade, M. 1951, Psychologie et histoire des religions – A propos du symbolisme du "centre" – *Eranos Jahrbuch 1950, Bd. XIX, 247-282*.
Eliade, M. 1953, *Traité d'histoire des religions, Paris*.
Eliade, M. 1957, *Schamanismus und Archaische Ekstasetechniek, Zürich, Stuttgart*.
Eliade, M. 1969, *Le Mythe de l'éternel Retour, éd. Gallimard*.
Eliade, M. 1991, *Images and Symbols, traduction, Ph. Mairet, Princeton University Press*.
Engels, O. 1980, Die Anfänge des spanischen Jacobusgrabes in kirchenpolitischer Sicht, *Römische Quartalschrift, 75, 146-170*.
ERE, *Encyclopedia of Religion and Ethics*.
Formigé, J. 1927, Le motif de décoration antique appelé écaille de poisson, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 173*.
Gaiffier, B. de 1971, Notes sur quelques documents relatifs à la translation de Saint Jacques en Espagne, *Analecta Bollandiana, Vol. 89, 47-66*.
Garnier, F. (1982) 1988, *Le Langage de l'Image au Moyen Age, Signification et Symbolique, 2° éd. Tours*.
Garnier, F. 1989, *Le Langage de l'Image au Moyen Age, II Grammaire des Gestes, Tours*.
Gennep, A. van 1993, *The Rites of Passage, transl. M.B. Vizedom & G.L. Caffee, University of Chicago Press*.
Goff, J. Le 1996, Les gestes symboliques dans la vie sociale, *Simboli e Simbologia nell' alto mediaevo, 3-9 avril, 1975, Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'arte mediaevo, XXIII, 2, 679-779*.
Goodenough, E.R. 1951, The Evaluation of symbols recurrent in time, as illustrated in Judaism, *Eranos Jahrbuch 1951, Bd. XX, 285-319*.
Hertz, R. (1909) 1973, The Pre-eminence of the Right Hand: A study in Religious Polarity, transl. and ed. by Needham R., *Right and Left, Essays on dual symbolic classification, 3-31*.
Herwaarden, J. van 1980, The origins of the cult of St James of Compostela, *Journal of Medieval History Vol. 6, Number I, 1-35*.
Historia Compostelana, 1765, ed. H. Florez, Espana Sagrada XX.
Houtte, H. Van 1895, Lettres de Martin V concernant l'hérésie hussite dans les Pays-Bas, *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique, X, 2° série, 14-16*.
Jackson, H.M. 1985, *The lion becomes man, The gnostic leontomorphic creator and the platonic tradition, Society of biblical literature, Dissertation Series 81, Atlanta*.
Jagersma, H. 1979, *Geschiedenis van Israël in het oudtestamentische tijdvak, Kampen*.
Jagersma, H. 1990, "Doe je schoen van je voet", Een onderzoek naar de achtergrond en betekenis van Jozua 5:13-15, *Tekst en Interpretatie, Studies over getallen, teksten, verhalen en geschiedenis in het Oude Testament, 108-117, Nijkerk*.
Jeffers, A. 1996, *Magic and Divination in Ancient Palestine and Syria, E.J. Brill, Leiden*.
Kenyon, K.M. 1997, *THE BIBLE and Recent Archeology, Guildford*.
Kerényi, K. 1958, *Die Mythologie der Griechen, Bd. II Die Heroengeschichten, Zürich*.
Lévêque P. et P. Vidal-Naquet, 1960, Epaminondas Pythagorien ou le problème tactique de la droite et de la gauche, *Historia, Zeitschrift für alte Geschichte, IX, 3, 294-308, Wiesbaden*.
Lexicon Latinitatis Medii Aevi, (1975) 1994, Corpus Christianorum, Brepols, Turnholti.
Lexique des Symboles, 1989, 2° éd. *Zodiaque (Introduction à la nuit des temps 5).*
Limousin Roman, 1960, Zodiaque, La nuit des temps, XI.
Lloyd, G. (1962) 1973, Right and left in Greek Philosophy, *Right and left, Essays on dual symbolic classification, 167-186, ed. Needham.*
Loos-Dietz, E.P. de 1947, *Vroeg-Christelijke Ivoren, Bijdrage tot de studie der stijlontwikkeling op den overgang van de vierde naar de vijfde eeuw, (Diss.) Assen*.
Loos-Dietz, E.P. de 1994, Le Monosandalos dans l'Antiquité, *Bulletin Antieke Beschaving, Annual Papers on Classical Archeology, No. 69, 175-197*.

Louis, R. 1955, Communication du plan des fouilles exécutées dans la cathédrale Saint-Jacques-de-Compostelle, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France, 1954-1955, 152-153.*
Lüdemann, G. 1996, *Heretics, The other side of early christianity, London*, translated by J. Bowden, 1995, Ketzer. Die andere Seite des frühen Christentums.
Madou, M. 1997, "Tabbaerts met Bree Lappen", De datum van de uur- en kalenderwijzerplaat, *Arca Lovaniensis. Artis atque historiae reserans documenta, 23-24, Jaarboek 1994-'95, Jubileum Uitgave 1972-1997, 61-68.*
Maritain, I. 1937-'38, Sign and Symbol, *Journal of the Warburg Institute I, 1-11, London.*
Martin, H. 1913, Les enseignements des miniatures. Attitude royale, *Gazette des Beaux Arts, 9, 173-188.*
Matarasso, M. 1974, Robert Hertz, notre prochain: sociologie de la gauche et de la mort, pré-structuralisme et asymétrie, *L'année sociologique, 119-147, Paris.*
Mely, P. de 1922, Les deux "Vierges" de Toulouse et leur légende, *Gazette des Beaux Arts 6, 88-96.*
Mesplé, P. 1961, *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes. Inventaire des collections publiques françaises, 5, Paris.*
Meyer, P. 1902, La vie et la translation de Saint Jacques le Majeur mise en prose d'un poème perdu, *Romania, 31° année, 252-272, Paris.*
Milhau, D. 1971, *Les grandes étapes de la sculpture romane toulousaine: Des monuments aux collections, Toulouse.*
Le Monde des Symboles, 1980, 3° éd., *Zodiaque (Introduction à la nuit des temps 3).*
Mora, B. 1991, *Signum leonis, Signum arietis*. Signes Zodiacaux? A propos du bas-relief toulousain des "deux vierges", *Annales du Midi, T. CIII, Revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale, 483-489.*
Moralejo Alvarez, S. 1977, Pour l'interprétation iconographique du portail de l'agneau à Saint-Isidore de Léon: les signes du zodiaque, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, No. 8, 137-173.*
Moralejo Alvarez, S. 1977, Saint-Jacques-de-Compostelle: Les portails retrouvés de la cathédrale romane, *Dossiers d'archéologie 20, 87-103.*
Moreau, A. 1994, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière, Paris.*
Morenz, S. 1957, Rechts und links im Totengericht, *Zeitschrift für Aegyptische Sprache und Altertumskunde, 82, 1, 62-71.*
Quercy Roman, 1959, *Zodiaque (La nuit des temps X).*
Reilly, B.F. 1969, The Historia Compostelana. The genesis and the composition of a XII century Spanish Gesta, *Speculum XLIV, 78-85.*
Rouselle, A. 1981, Quelques aspects politiques de l'affaire Priscillianiste, *Revue des études anciennes. Annales de l'Université de Bordeaux, III, 83, 85-96.*
Saintyves, P. 1923, Le tour de la ville et la chute de Jericho, *Essais de folklore biblique, 177-204.*
Samaran, Ch. 1955, La stèle récemment découverte à Nogaro, *Bulletin de la Société Archéologique de Gers, 253-260. Voir: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France 1954/55, 114-115 et Bulletin Monumental CXIV, 1956, 55.*
Schäferdiek, K. 1969, Der adoptianische Streit im Rahmen der spanischen Kirchengeschichte, *Zeitschrift für Kirchengeschichte, Band I, 291-311, 1970, Band II, 1-16.*
Scott, D.W. 1964, A Restoration of the West Portal Relief Decoration of Saint-Sernin of Toulouse, *The Art Bulletin XLVI, 3, 271-282.*
Smeyers K. et M. Smeyers, 1996, De kalenderwijzerplaat in het Leuvense Stedelijk Museum en de kalender-iconografie in laat-middeleeuwse getijdenboeken, *Arca Lovaniensis. Artis atque historiae reserans documenta, 22, Jaarboek 1993, 85-124.*
Smeyers, M. 1997, Macrocosmos & Microcosmos, *Arca Lovaniensis. Artis atque historiae reserans documenta, 23-24, Jaarboek 1994-'95, Jubileum Uitgave, 1972-1997, 1-60.*
Spiesz, K. von 1937, Der Schusz nach dem Vogel, Marksteine der Volkskunst, *Jahrbuch für historische Volkskunde, V-VI, 1, 212-235.*
Volbach, W.F. 1976, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3° ed., Mainz.
Weisbach, W. 1942, "Ein Fusz beschuht, der andere nackt". Bemerkungen zu einigen Handzeichnungen des Urs Graf, *Zeitschrift für Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte, Band 4, Heft I, 108-122, Basel.*
Weisbach, W. 1945, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst, Zürich.*
Zülch, W.K. 1938, *Der historische Grünewald.*

Février 1998

SIJSJESLAAN 17
B-3078 EVERBERG

Reviews

(A cura di) L. Quilici e S. Quilici Gigli. Interventi di bonifica agraria nell'Italia Romana. A cura di: Atlante tematico di topografia Antica 4 – 1995. "L'ERMA" di Bretschneider – Roma – ISBN 88-7062-924-4.

"Agrarian land improvement interventions in Roman Italy" is an interesting collection of papers treating ancient land improvement and environmental hazard control in the coastal flats and mountainous areas of Italy. Centuriation patterns, drainage and irrigation systems as well as dykes were an integral part of the exploitation of the plains, while torrent regulation and terracing were omnipresent on the slopes of the mountains and in the highlands. A recurring subject in many papers is the implementation by the Romans of land division systems, known as centuriation, which may be said to have been the hallmark of Roman land exploitation.

The first 7 contributions are dedicated to northern Italy. Of these the contribution of Rosada and Bonetto deserves attention. The first author describes in a general sense land use in the wet areas of northeast Italy where so-called *fossae limitales*, ditches to drain centuriated land, were dug by the Romans to render the land cultivatable, while dykes were thrown up to keep the rivers from inundating the land. The case study by the second author Bonetto describes the great dyke called *l'Arzeron della Regina* (35 m broad at its base, 4.5 m high and 18 m broad at its top), postquem dated to the reign of Claudius (40/50 A.D.) The dyke functioned in the first place as a protection against the river Brenta, having canals at its side to transport superfluous waters. Once realized, it functioned as a communication route between the *municipium* of Padova and the pastures of the Alpine highlands of Asiago about 35 km to the northwest and constituted a marked boundary between the rural settled landscape in the coastal flat to the west of the dyke and the marginally exploited landscape to the east. Rosada and Bonetto's is but one case among the many in this collection of case studies illustrating Roman hydraulic engineering and its impact on the landscape.

Interesting is also the case made by E. Mattiocco and F. van Wonterghem on the irrigation systems in the territory of the *Peligni*, the homeland of an Italic mountain people living near present-day Sulmona in the province of Aquileia. In its hydraulic history the Roman underground irrigation canal called *Forma di Raiano*, tapping the river Aterno, takes in a special place as it is still used to provide irrigation waters for the 800 ha measuring territory of the municipality of Raiano. In antiquity it also supplied water to the city of Corfinium.The *Forma* is 5534 m long, and has 134 so-called *pozzi*, perpendicular perforations in the limestone rock used during construction and afterwards doubtlessly serving as entrances to keep the canal clear from any obstructions.

A good case study dealing with terracing and torrent regulation comes from one of the editors, Stefania Quilici Gigli, who discusses a series of so-called polygonal walls on the slopes of the Monte Gennara near Palombara Sabina, which is in full Sabine territory. Although the construction of huge walls in large and carefully fitting polygonal limestone blocks (sometimes up to 1 m long) is well-known from colonial urban infrastructural works, such as the fortification walls and temple platforms at early Roman colonies as Norba, Alba Fucens and Cosa, it is less known from rural contexts, notwithstanding its widespread adoption in the countryside for the building of villa platforms, agricultural terraces and, as Quilici Gigli shows, torrent regulation and road building. Following a detailed overview of earlier documentation of the Monte Gennaro polygonal walls (among which that of Thomas Ashby, the famous British topographer and director of the British School at the beginning of this century), Quilici Gigli ascribes function and chronology to the structures that she mapped with the aid of air-photography. She connects the exploitation of the mountain slopes to the implementation by the Romans in this area of an intensive form of specialised arboriculture (mainly olives) for the market. A dense pattern of *villae* on polygonal platforms would relate to this type of land use. The boost in the specialised agricultural exploitation of the mountain slopes in Sabine territory – of which the Monte Gennaro is an example – is dated by Quilici Gigli in the second half of the 2nd c. BC. Rather late, as she acknowledges, but from a socio-economic point of view the best chronological fit. Here one would like to have independent archaeological evidence provided by excavation, instead of probability reasoning. Also Lorenzo Quilici, in his contribution on a *fundus* on the via Salaria, gives a date for polygonal villa platforms in the 2nd c. BC, likewise connecting them to wine and olive oil production. Circumstantial evidence from a pollen core near the Lepini mountain slopes in Lazio from my own Pontine Region Project indicates an earlier date, at c. 300 BC, for the introduction of olives on the mountain slopes. This points to an earlier date for the polygonal platform villae in south Lazio, which would plead for regional differentiation. But, as the editors of this volume have refrained from an introductory chapter on the contents of this volume, the reader himself has to evaluate the wider meaning of the important but now anecdotical papers on interventions in the Roman landscape in various environmental, socio-economic and cultural contexts. This makes the volumes in the *Atlante Tematico di Topografia Antica* a rather loose collection.

Two papers were added by the editors under the caption *elementi di confronto*. V. Manzelli offers an interesting comparative study of Greek land division in the Krim area (Chersonesos) and in the chora of Metapontum in South Italy clearly bringing out the functional and chronological differences between the two systems, thereby stressing the value of a comparative approach, while the French researcher Philippe Leveau discusses drainage works and military colonization in the Provence (France).

Peter Attema

William Cavanagh, Joost Crouwel, R.W.V. Catling and Graham Shipley, *Continuity and Change in a Greek Rural Landscape: the Laconia Survey, Volume II, Archaeological Data.* Annual of the

British School at Athens, Supplementary Volume 27, London/British School at Athens 1996. 459 pages, 22 Plates.

This volume represents the second half of the final publication of the results of the Laconia survey (Volume II) and presents in full the archaeological sites and finds from the fieldwork campaigns held between 1983-8 by the Universities of Amsterdam and Nottingham in Central Laconia, Peloponnese, Greece. The structure of the volume is straightforward: in chapters 10 to 21, specialists treat the pottery from the various periods between the Neolithic and the Byzantine/Ottoman period, the chipped stone (amongst which much obsidian) and ground stone, the small finds, the stone architectural and sculptural fragments and the epigraphic material; chapter 22 treats the phosphate and geophysical surveys – a pioneering study in the field of chemical survey – while chapter 23 is a gazetteer of the archaeological sites in Laconia and the Thyreatis; in the final chapter (24) a site catalogue of the actual sites found in the survey is presented. The indices make the work well accessible. Though by and large ready, the first half on the interpretation of the results (Volume I) is not available in print yet. The absence of the project leaders' narratives for the moment hampers thus a full appreciation of the important work of the universities of Amsterdam and Nottingham done in Central Laconia, a project undertaken in conjunction with the British School at Athens. Important, since the survey has come up with detailed knowledge of the rural patterns in the Sparta region, the interpretation of which, we may imagine, may shed some light on the particular social and political position of the rural Spartan population in Archaic Greece, such as this appears from the historical sources.

The intensive full-coverage survey of some 70 sq km, extending from the east side of the river Eurotas, close to Sparta, up into the foothills of the Parnon range, detected over 400, mostly previously unknown sites dating from the Neolithic to the Veneto-Turkish periods. From the site location map one may read that the sites found in the survey cluster in two areas, the Eurotas valley near Sparta and a region called Chrysapha to the south-east and separated from the Eurotas valley by a mountain range. As this volume does not present the chronological distribution maps of the sites from the survey, it is unclear whether this was an all-period preference or limited to a particular period. Graham Shipley's chronological gazetteer of sites from the wider area of Laconia, reported on in literature, which comprises the survey area (chapter 23), suggests that the survey booked especially good results in the Chrysapha area, which on Shipley's map is as good as empty for each of the relevant periods. What Shipley's literary literary survey shows is, that the survey area, with a good many sites reported south of Sparta for the Bronze age, supposedly was a relatively empty landscape during Protogeometric and Geometric times, that it had a slight increase in site numbers in the Archaic period and witnessed wholesale landscape infill in Classical, Hellenistic and (early) Roman times, after which settlement decline set in. It will be interesting to read in due time in what way the survey data have corrected this image.

Concerning the actual survey itself: who is acquainted with the landscape – though a look at the survey area contour maps and the landscape photographs presented in chapter 24 may suffice – will immediately realize the difficulty which the at places hardly accessible mountainous landscape will have presented to the survey team. Safe for the valley bottom of the Eurotas river plain which is given over to irrigated cultivation, and as such will be regularly under the plough, the largest part of the survey consists of at times heavily dissected upland zones, at places covered with dense *macchia* causing low ground visibility. Survey here depends on the occasional clearings for arable farming and the olive groves planted on man-made terraces.

Understandably, the artefacts found were not the easiest to handle, often being very worn and thus lacking diagnostic morphological characteristics or surface treatments. In the pottery analysis, therefore, much attention is given to the fabrics, or as R.W.V. Catling puts it on p. 34 in the treatment of the Archaic and Classical pottery: 'where so much was uncertain, the study of the pottery naturally concentrated first on single-period sites, with the purpose of identifying pottery types diagnostic of particular periods in addition to those, such as craters and hydrias, already regarded as type pieces. The range of fabrics among the material from these sites was also studied in detail, in order to establish a 'feel' for pottery of the period on sites which were either multi-period or lacking clearly diagnostic pottery'. Fabric analysis and classification, though time consuming, is indeed indispensable to any survey as it theoretically can accomodate all sherds, including tile, and not being confined to highly diagnostic wares only. It does not only help to get a better grip on the chronology of multi-period sites, but may also offer insight in production modes. Certain fabrics of Early Helladic *pithoi*, for instance, according to Joost Crouwel and William Cavanagh, would, suggest for the EH period 'professionally organised pottery production on a regional basis' (p. 9). With respect to the socio-economics of pottery, observations like these are fundamental, but can, indeed, only be made on basis of regional research.

The Laconia Survey discovered only few sites having substantial quantities of chipped stone (lithics/obsidian), amongst which one very large site accounting for by far the larger part of the artefacts. The low quantities are ascribed mainly to the low visibility conditions in which most Neolithic and Bronze age sites were surveyed. In their treatment of the chipped artefacts (Chapter 18), Tristan Carter and Mark Ydo make, however, clear, that it is the *content* and *context* of assemblages that are of primary consideration. This indeed asks for a highly qualitative approach to survey artefacts, as indeed aimed at by the Laconia survey. Taking into account the careful presentation of the catalogued survey artefacts, we can only look forward to the story they will tell us in the volume to come!

Peter Attema

PATRICIA S. LULOF – ERIC M. MOORMANN (Hrsg.), Deliciae Fictiles II. Proceedings of the Second International Conference on Archaic Architectural

Terracottas from Italy held at the Netherlands Institute in Rome, 12-13 June 1996 (Scrinium XII). Amsterdam: Thesis Publishers 1997. – ISBN 90-7170-441-0. – VIII. 266 S. mit 199 Abbildungen. – Dfl. 170,- / US$ 113,50 / £56,95.

Der Band umfaßt 25 Beiträge, von denen 23 im Jahr 1996 anläßlich der 2. Konferenz über architektonische Terrakotten der archaischen Zeit in Italien als Vorträge vorgestellt wurden und zwei für die Konferenz bestimmt waren, aber dort nicht präsentiert werden konnten. Darüber hinaus enthält der Band ein Vorwort der Herausgeber, eine Einleitung von R.R. Knoop, Resümees der Artikel, ein Literaturverzeichnis mit Abkürzungen sowie Indices der Orte und klassischen Namen.

R. Knoop lenkt in der Einleitung (1-2) die Aufmerksamkeit auf neue Fragestellungen bei der Erforschung architektonischer Terrakotten, die auch Schlußfolgerungen über die damalige Gesellschaft ermöglichen. Er sieht darin einen Schritt zur Auffassung der Archäologie nicht als Wissenschaft der Vergangenheit, sondern von uns selbst gegenüber verschiedenen Vergangenheiten, zu denen die materielle Kultur eine Brücke bildet.

Die Artikel können nach geographischem Gesichtspunkt eingeteilt werden in Präsentationen von Material aus Etrurien, Latium, Kampanien und Sizilien. Nach dem Inhalt können sie gegliedert werden in Vorlagen von bisher unbekannten Funden – von wissenschaftlichen Ausgrabungen neuerer Zeit, von lange zurückliegenden Ausgrabungen und von Raubgrabungen –, ferner in Forschungen zu bereits publiziertem Material, in zusammenfassende Darstellungen einzelner Typen von architektonischen Terrakotten, in Studien zu technischen Fragen und in Ankündigungen von Publikationen.

Die präsentierten Funde aus Ausgrabungen der letzten Jahre stammen aus Orvieto, Cumae und verschiedenen Orten Siziliens.

S. Stopponi (199-205) stellt eine Widderprotome der 1. Hälfte des 6. Jhs. aus Orvieto vor, das bisher älteste Beispiel von Dachterrakotten in dieser Stadt. Nach einem Überblick über die Verwendung des Motivs in der Architektur Mittelitaliens wird die Protome einem Mittel- oder Seitenakroter zugeordnet.

Durch die Vorlage von neuen Funden aus Cumae und den Vergleich mit unpubliziertem Material aus Ischia unterstreicht C. Rescigno (179-187) die Bedeutung der beiden chalkidischen Kolonien bei der Entwicklung und Verbreitung der architektonischen Terrakotten. Verschiedene in Kampanien bereits bekannte Typen von Antefixen sind nun auch in Cumae nachgewiesen. Ferner werden eine Sima, die mit der Geisonverkleidung in einem Stück gearbeitet ist, und ein vollplastischer Kopf unbekannter Funktion vorgestellt. Wegen des Fundes einer reliefverzierten Platte aus Ischia, die von einem Palmettenornament eingerahmt ist, werden auch Verkleidungsplatten von *columen* und *mutuli* auf einen griechischen Ursprung zurückgeführt. Die Verbreitung cumanischer Typen in Kampanien und Latium wird mit der Gründung neuer Werkstätten und der Etablierung lokaler Traditionen erklärt.

E. Epifanio Vanni (81-82) stellt Blattkranzantefixe kampanischer Typologie mit hängender Palmette aus Cozzo Madore im Hinterland von Himera vor, die um 20% kleiner sind als Beispiele dieses Typs in Himera.

Dachterrakotten aus Syrakus und Akrai behandelt C. Ciurcina (35-43). Darunter befinden sich eine Sima mit bisher nicht bekanntem Blattdekor, ein Bruchstück eines Mischwesens unbekannter Funktion und eine Sima mit einem Lotos-Palmetten-Ornament, das mit den bekannten Beispielen aus Selinunt vergleichbar ist und bisher im Südosten Siziliens nicht nachgewiesen war.

M.C. Lentini (123-134) präsentiert architektonische Terrakotten aus dem Heiligtum westlich des Baches Santa Venera in Naxos. Die Funde umfassen ein Frauenkopf-Antefix vom Ende des 7. Jhs., das mit Beispielen aus dem Nordwesten Griechenlands verglichen wird, und Simafragmente aus der 1. Hälfte des 6. Jhs. Der um 600-580 datierte Fries A bildet wegen der einfachen Löcher zum Ableiten des Wassers den Übergang zwischen vom Mutterland abhängigen Simen und den Simen des geloischen Typs. Der gleichen Dekoration wird eine als Wandverkleidung gedeutete Platte mit der Darstellung von drei Personen zugeordnet. Beim um 580 datierten Fries C sind Sima und Geisonverkleidung in einem Stück gearbeitet.

Die vorgestellten Funde von alten Grabungen stammen aus Vulci, Segni, Pompeji und Paestum.

A.M. Moretti Sgubini (151-164) stellt die Dachterrakotten der um 500 datierten ältesten Phase des großen Tempels von Vulci vor: verschiedene Arten von Antefixen, eine Sima mit Blattstab und Flechtband, eine Sima mit plastischen Elementen und Fragmente von Verkleidungsplatten.

M. Pandolfini (165-166) ergänzt die Inschrift *mene* auf der Rückseite einer Verkleidungsplatte als *menervas*, was die Weihung des Tempels an Menerva nahelegt.

F.M. Cifarelli (23-34) rekonstruiert das Dach des spätarchaischen Tempels von Segni. Diesem werden vier Arten von Antefixen (Silensköpfe mit und ohne Rahmen, Köpfe der Juno Sospita und Frauenköpfe) und weitere Bruchstücke, darunter von einem Giebeleck und vielleicht von einer Türverkleidung, zugeordnet. Die Dekoration läßt sich mit Beispielen aus Latium und dem südlichen Etrurien vergleichen, hat aber bei einzelnen Elementen auch eigenständige Züge. Aufgrund der geringen Größe können die Terrakotten nicht dem erhaltenen Tempelfundament zugewiesen werden.

M.J. Strazzulla (207-217) untersucht Fragmente von Hochreliefs aus Segni, die Verkleidungsplatten von *columen* und *mutuli* angehörten. Die Überreste stammen von mindestens drei Paaren gegeneinander kämpfender Krieger, von einem Löwen und vielleicht von einem Schiffsheck. Es sind also mindestens drei verschiedene Themen dargestellt. Es ist unklar, ob die Vorder- und Rückseite des Tempels mit derartigen Platten ausgestattet waren.

Die ältesten beiden Phasen der architektonischen Terrakotten des dorischen Tempels von Pompeji stellt B. d'Agostino (55-62) vor. Die beiden Dachsysteme unterscheiden sich in technischer Hinsicht wesentlich voneinander. Die Terrakotten der älteren Phase sind wesentlich schwerer, und die Herstellungstechnik weist auf wenig erfahrene Künstler hin. Die Dachneigung betrug in der 1. Phase 26°, in der 2. 16° oder 18°. Die Oberseite der Geisonverkleidung der 1. Phase entspricht im Profil einer sizilischen Giebelsima. Obwohl die Vorbilder für diese Gestaltung

der 1. Hälfte des 6. Jhs. angehören, weisen der Grundriß und die Form der Kapitelle auf eine Entstehung nach der Mitte des 6. Jhs. hin. Zu den vollständiger erhaltenen Terrakotten der 2. Phase gehören eine mit einem Blattstab, einem doppelten Flechtband und einer Reihe von Palmetten verzierte Geisonverkleidung und eine Sima mit Löwenkopf-Wasserspeiern, zwischen denen Rosetten angeordnet sind. Dieser Dekoration wird – im Gegensatz zu d'Agostinos früherer Meinung (in: G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), Italia, Omnium terrarum alumna (1988) 568. Dazu: P. Danner in: Akten des 6. Österreichischen Archäologentages (1996) 31-33.) – ein westgriechischer Charakter zugeschrieben, der auf einen Einfluß von Paestum zurückgeführt wird. Einzigartig ist die Gestaltung der Giebelsima mit einem Torus in Form eines Schlangenkörpers, von dem in der Nähe des Firstes mehrere vollplastisch gebildete Schlangenleiber abzweigen. Diese Einbeziehung der Ikonographie der Hydra wird als Zeugnis dafür gewertet, daß neben Athena in diesem Tempel auch Herakles verehrt wurde, worauf auch die Terrakotten einer späteren Phase hinweisen. D'Agostino betont, daß die 2. Phase des dorischen Tempels einem anderen kulturellen Umfeld zuzuordnen ist als die nur wenige Jahre jüngere Hauptphase des Apollontempels von Pompeji.

Die architektonischen Terrakotten der samnitischen Phase des dorischen Tempels von Pompeji, die nicht dem von der Konferenz vorgegebenen zeitlichen Rahmen angehören, untersucht L. A. Scatozza (189-197). Dieser Phase werden Antefixe mit Athena- und Heraklesköpfen, eine Giebelsima mit Frauenprotomen und pflanzlichen Motiven sowie Verkleidungsplatten mit antithetischen Sphingen zugeordnet. Der Kult der Athena und des Herakles wird mit der politischen Situation des 4. Jhs. erklärt, als Neapolis, in dessen Einflußbereich sich Pompeji befand und das mit Tarent in Kontakt stand, der Garant der römischen Hegemonie war.

G. Greco (83-94) stellt drei Fragmente eines 21-25 cm hohen Frieses aus Paestum vor, von dem ein weiteres Bruchstück mit einer nackten männlichen Figur bereits publiziert ist. Da die Stirnseite 5-7 cm über die horizontale Platte hinausragt, wird der Fries als Geisonverkleidung mit Simafunktion gedeutet. Die Darstellung ist nicht wie bei anderen westgriechischen Friesen mit einem Rollstempel oder einer Matrize hergestellt, sondern mit der Hand geformt. Mit Vorbehalt wird eine Wiedergabe des Kampfes zwischen Apollon und Herakles um den Dreifuß rekonstruiert. Der Stil weist auf eine Entstehung kurz vor den älteren Metopen aus dem Heiligtum am Sele hin. Schließlich behandelt Greco eine bereits veröffentlichte Platte mit einem weiblichen Kopf aus Cumae, der einer Sphinx zugeordnet wird. Aufgrund der Tonqualität und der Gestaltung des Randes tritt Greco für eine architektonische Bestimmung ein und deutet die Platte als Verkleidung eines *columen* oder *mutulus*.

Aus dem Kunsthandel und somit von Raubgrabungen stammen die vorgestellten Dachterrakotten im Ashmolean Museum von Oxford und im The Art Museum der Princeton University.

M. de Reuver (63-69) behandelt die Friesplatten eines bisher in Rom und Cisterna nachgewiesenen Typs in Oxford. Die Untersuchung der zwischen 530 und 500 datierten Platten gibt Aufschluß über die Verteilung der mit vier Motiven (Wagenrennen, Reiter, Prozession nach links und rechts) verzierten Beispiele auf Simen und Verkleidungsplatten und über die Neigung des Daches (10-12°).

Die von P.S. Lulof (135-142) vorgestellten Fragmente von Darstellungen einer Kentauromachie in Princeton gehörten Verkleidungen von *columen* und *mutuli* an. Auf einigen Bruchstücken schließt an die glatte Randleiste eine mit der Hand geformte weitere Randzone mit Doppelvoluten und zwei Arten von Palmetten – eine davon wird irrtümlich als Lotosblüte bezeichnet – an. Die Fragmente 1995-125 und 1995-126 werden trotz der abweichenden Verzierung des Randstreifens der gleichen Platte zugewiesen. Sowohl das Motiv der Kentauromachie als auch die zweite Randzone sind bisher bei mittelitalischen Dachterrakotten nicht nachgewiesen. Das Bruchstück mit einfachem Randstreifen wird wegen des breiten glatten Rahmens der Verkleidung eines *columen* zugeordnet, jene mit doppelter Randzone Verkleidungen von *mutuli*. Bei dieser Lösung ist aber die Breite der Verkleidung des *columen* geringer als jene der anderen Platten. Daher ist die Verteilung der Platten auf zwei Seiten des Gebäudes in Erwägung zu ziehen, für die auch die abweichende Rahmenverzierung der Fragmente 1995-125 und 1995-126 spricht. Die Terrakotten werden einem kleinen Bauwerk des späten 1. Viertels des 5. Jhs. in Latium oder Falerii zugewiesen.

Mit den bereits publizierten vollplastischen Figuren des Tempels von Sant'Omobono in Rom setzen sich M. Mertens-Horn (143-148) und C. Parisi Presicce (167-177) auseinander. M. Mertens-Horn datiert die Figuren aufgrund ihres Bezuges zum Raum frühestens in das 4. Viertel des 6. Jhs., also nach dem Tod des Servius Tullius im Jahr 534. Als Anknüpfungspunkt für die Deutung der Athena-Herakles-Gruppe erwähnt sie, daß Diodor zufolge Milon von Kroton das Heer in der Schlacht gegen Sybaris als Herakles mit Löwenfell und Keule anführte. Hinsichtlich der zweiten Gruppe bemerkt Mertens-Horn zu Recht, daß bei zwei nebeneinander stehenden Figuren diejenige, von der die linke Hand erhalten ist, größer sein müßte als jene, auf deren Schulter die Hand aufliegt. Entsprechend einem Vorschlag von G. Colonna deutet sie die Gruppe als Leukothea und Palaimon im Augenblick des Sprunges ins Meer. Obwohl die aufgezeigten Parallelen zur Herakles-Athena-Gruppe (Übergang zur Unsterblichkeit, Bezug zu Korinth) überzeugen, steht die Rekonstruktion auf einer schwachen Grundlage, weil die Größe der erhaltenen Hand darauf hinweist, daß die Figur, der die Hand angehört, größer sein muß als jene in der Rekonstruktionszeichnung. Außerdem wird nicht Stellung genommen zu einem zweiten auf einer Basis stehenden Fuß, der dieser Gruppe zugeordnet wurde.

C. Parisi Presicce bezweifelt die Funktion der vollplastischen Figurengruppen als Akrotere und schlägt eine Funktion als Giebelfiguren vor, wobei eine Gruppe in der linken und eine in der rechten Giebelhälfte angeordnet ist. Als Begründung führt er die hervorgehobene Position und Größe des Herakles und die Konzeption der Herakles-Athena-Gruppe für die Schrägansicht an. Diese Funktion kann aber, wie P.S. Lulof in der Diskussion bemerkt, wegen der Überreste der Akroterbasis ausgeschlossen werden. Auch die Deutung der zweiten Gruppe als zwei

Personen des Gefolges des Dionysos oder als Dionysos und Ariadne überzeugt nicht, weil weder die Deutung des Flechtbandes als Teil eines Weinstockes noch dessen Zugehörigkeit zur Gruppe gesichert sind.
Die abweichenden Vorschläge zur Rekonstruktion der zweiten Figurengruppe von Sant'Omobono zeigen, daß eine sorgfältige Analyse des erhaltenen Bestandes und eine Berücksichtigung der bisher vorgebrachten Argumente der Ausgangspunkt für die Deutung sein müssen. In diesem Fall können wohl nur weitere Bruchstücke Klarheit schaffen. Wegen der Fragmente einer ähnlichen Statuengruppe aus Cerveteri besteht vielleicht Hoffnung, daß Funde aus diesem Ort zur richtigen Lösung führen.
Zusammenfassende Darstellungen sind den Widderprotomen, den seitlichen Abschlüssen der Giebelsimen und den Relieffriesen gewidmet.
G. Aversa (3-11) geht auf die Widderprotomen ein, die an verschiedenen Stellen des Daches angebracht sein können. Sie werden als Übertragung eines Motives von plastischem Gefäßschmuck auf die Architektur erklärt und zum Teil auf griechische Einflüsse zurückgeführt. Es werden vor allem Vermutungen über die Bedeutung geäußert, wobei ein Bezug zum Adel, der in der Weidewirtschaft eine Quelle des Reichtums hatte, und zum Ahnenkult angenommen wird. Der Vergleich mit Löwenköpfen, an deren Stelle in der griechischen Architektur Widderköpfe auftreten können, unterbleibt, obwohl er für die Interpretation von entscheidender Bedeutung ist. Auch technische Fragen wie die genaue Art der Anbringung kommen nicht zur Sprache.
Mit der Gestaltung der äußersten Ziegel der Giebelsimen beschäftigt sich V. Kästner (95-106). Er unterscheidet figürliche (Tierköpfe, Flügelpferdprotomen, Sphingen, Meerdrachen) und nichtfigürliche Abschlüsse (Voluten, Doppelspiralen), darunter ein bisher unpubliziertes Beispiel in Berlin. Während die spätarchaischen Beispiele einen eigenständigen Abschluß der Sima bilden, sind die späteren Exemplare als Hochreliefs in die Sima integriert. Die Öffnung von 3 × 1 cm auf dem Ziegel Nr. 2 (99) ist laut Kästner für eine "Art Meniskos" bestimmt. Die Öffnung ist für einen Stift zur Vogelabwehr aber zu groß, und die Befestigung eines figürlichen Elementes ist durchaus denkbar. Die an der Giebelsima der sog. Basilica von Paestum angebrachten Aufsätze zeigen, daß auch verhältnismäßig große Elemente mit einem einzigen Stift befestigt waren.
M. von Mehren (219-227) untersucht die Ikonographie der mittelitalischen Relieffriese des 6. Jhs. Die Motive werden unterteilt in reitende Krieger, Wagenrennen, Hasen jagende Hunde und Herakles-Taten. Die figürlichen Friese werden auf Vorbilder aus dem Nahen Osten, vor allem aus Assyrien, zurückgeführt. Die Motive werden mit griechischen Beispielen verglichen.
Ch. Wikander (229-235) widmet sich den oben und unten an die figürlichen Darstellungen der Relieffriese anschließenden Ornamentzonen, um festzustellen, ob eine Einordnung nach der Verwendung möglich ist. Sie gliedert das Material in Beispiele mit einer Höhe von 21-26 cm und von 37-38 cm. Der obere Rand ist bei den ältesten Beispielen niedrig und nur gemalt, dann niedrig und plastisch gebildet und schließlich höher und mit einem weiteren Element, z.B. einem Torus, ergänzt. Die Festlegung der Höhe und die Gestaltung der Ränder entsprechen weitgehend der stilistischen Gruppierung, die allerdings feinere Unterscheidungen ermöglicht. Die einheitliche Tendenz an verschiedenen Orten wird mit wandernden Werkstätten erklärt.
Das Problem der Werkstätten spielt auch im Artikel von S. Ciaghi (13-22) über die Herstellungstechnik von architektonischen Terrakotten aus Tarquinia und Rom eine Rolle. Anhand des Vergleichs von digitalisierten Bildern wird festgestellt, inwieweit die Füllmotive zwischen dem Mäander von Terrakottaplatten übereinstimmen. Als Ergebnis dieser Untersuchung wird vermutet, daß bei der Fertigung der Matrizen Stempel verwendet wurden. Ciaghi warnt vor der Zuschreibung ähnlich gestalteter Terrakotten an die gleiche Werkstatt. Vielmehr sind wandernde Künstler denkbar, die Modelle bei sich hatten und überwiegend mit einheimischen Künstlern arbeiteten.
J.F. Kenfield (107-112) beobachtet bei den Dachterrakotten von Morgantina zwei Herstellungstechniken, die er auf die verschiedene ethnische Herkunft der Handwerker zurückführt und als griechisch und italisch bezeichnet. Er stellt fest, daß in archaischer Zeit beide Techniken gleichzeitig, oft auch bei verschiedenen Teilen des gleichen Daches, angewandt wurden, während in klassischer und hellenistischer Zeit nur mehr die italische Technik nachgewiesen ist.
N. Cuomo di Caprio (45-54) kommt bei der Untersuchung der Häufigkeit der Behandlung technischer Fragen in Publikationen von architektonischen Terrakotten zum wenig überraschenden Ergebnis, daß vor 1970 keine detaillierten Informationen gegeben wurden. Sie betont die Bedeutung technischer Aspekte für die Identifizierung lokaler und regionaler Werkstätten und fordert die Einbeziehung technischer Analysen in Veröffentlichungen von Dachterrakotten.
I.E.M. Edlund-Berry (71-79) berichtet von einem Forschungsprojekt zusammen mit L.T. Shoe, das die Dokumentation der Profile von architektonischen Terrakotten zum Gegenstand hat. Zweck des Projektes ist die Herausarbeitung von Kriterien zur Analyse lokaler Stile, ihrer Ursprünge und historischen Kontexte und zur chronologischen Einordnung.
Weitere Projekte werden von R.R. Knoop (113-121) und N.A. Winter (237-239) vorgestellt. Knoop präsentiert eine Gliederung der architektonischen Terrakotten von Satricum, die Grundlage der Publikation sein soll. Das Material ist nach der Tonbeschaffenheit in fünf Gruppen unterteilt, die jeweils einer Werkstatt zugeordnet werden. Diese sind eingeteilt in Kategorien nach der Funktion, diese nach Varianten und Serien in verschiedenen Formen, und diese wiederum in Klassen von identischen Stücken.
Winter plant über 50 Jahre nach dem Werk von A. Andrén eine neue Gesamtdarstellung der mittelitalischen Dachterrakotten. In der Datenbank sind ca. 5000 verschiedene Typen erfaßt. Als Forschungsschwerpunkte werden die Festlegung von Kriterien für die Identifizierung der Funktion, die Etablierung einer Typologie der einzelnen Teile des Daches, die Verfeinerung der Chronologie, die Synchronisierung mit den architektonischen Terrakotten des griechischen Mutterlandes und des ost- und westgriechischen Bereiches sowie die Untersuchung regionaler Stile genannt. Dieses Vorhaben verdient die Unterstützung

durch alle Kollegen und Institutionen. Es ist zu hoffen, daß die von Andrén angestrebte Vollständigkeit die Richtschnur für die photographische Dokumentation ist und daß diese durch eine umfangreiche zeichnerische Darstellung ergänzt wird.

Der Band ist in schöner Aufmachung mit Photos von überwiegend guter Qualität erschienen. Wegen des schnellen Erscheinens, für das den Herausgebern und dem Verlag zu danken ist, können einige formale Unstimmigkeiten nachgesehen werden: wenige orthographische Fehler und Druckfehler, fehlende Angaben in der Bibliographie, falsche Kopfzeilen (31. 85), die Abweichung der Überschrift des Beitrages von G. Greco mit jener im Inhaltsverzeichnis und in der Kopfzeile und ein seitenverkehrtes Photo (130 Abb. 6). Störend ist der Umstand, daß in einigen Beiträgen die Abbildungen nicht in der Folge ihrer Numerierung angeordnet sind.

Die Bedeutung dieses Bandes liegt vor allem in der Präsentation von unpubliziertem Material aus alten und neuen Grabungen und in der Behandlung bisher vernachlässigter Fragestellungen: der Frage der Definierung lokaler und regionaler Stile, der Verbreitung der Modelle durch wandernde Künstler oder Werkstätten, der fremden Einflüsse und eigenständigen Beiträge. Technische Aspekte nehmen dabei eine wichtige Rolle ein. Besonders wichtig für die Kenntnis der Entwicklung und Verbreitung der Dachterrakotten sind die Funde von Cumae, Ischia und Pompeji, deren endgültige Publikation in nicht allzu ferner Zukunft erfolgen sollte.

Es ist zu hoffen, daß die Initiative der niederländischen Archäologen nicht die letzte dieser Art ist und daß nach den Dachterrakotten des griechischen Mutterlandes und Mittelitaliens in Zukunft die Beispiele der Magna Graecia und Siziliens eine stärkere Beachtung erfahren. Eine wichtige Aufgabe für eine weitere Konferenz sollte sein, sich auf eine einheitliche Terminologie für die einzelnen Architekturelemente in den verschiedenen Sprachen festzulegen. Dazu müßten schon im Vorfeld der Konferenz Vorschläge eingereicht werden, die dann diskutiert werden können. Daß dieses auch von N.A. Winter (237) angesprochene Problem gelöst werden muß, zeigen in diesem Band die Bezeichnung einer Protome über einem Wasserspeier (G. Aversa, 4) und einer Verzierung eines Firstdeckziegels (C. Ciurcina, 37) als 'acroterio' und die Verwendung des Ausdrucks 'akroterartige Eckvoluten' (V. Kästner, 95). Darüber hinaus sollte man sich über Standards in der technischen Analyse des Tons einigen.

Peter Danner

S. Dietz, L. Ladjimi Sebai and H. Ben Hassen (eds), *Africa Proconsolaris: regional studies in the Segermes Valley of northern Tunisia I-II.* Aarhus: Aarhus University Press, 1996, 1-800 pp. in 2 volumes with ten loose plans in a separate folder (27 × 22 cm). ISBN 87 7288 740 0. – £60.

The two impressive volumes and accompanying site plans of *Africa Proconsolaris* constitute the first results of a joint Danish-Tunisian regional project, which was carried out in the Segermes valley of northeast Tunisia. Located some 50 km South of Tunis and Carthage, this valley is the first rural inland region to be systematically investigated in Tunisia – even if only 25 km from the Gulf of Hammamet. Fieldwork took place between 1987 and 1989, when two large-scale field survey campaigns (in 1987 and 1988) and an architectural survey of standing remains were conducted (in 1988 and 1989). In the last year eleven small trenches were moreover dug at as many sites. In the meantime, the pottery finds were processed, pollen samples taken and soil profiles described. Together, this summary overview of activities undertaken by the project clearly shows its interdisciplinary nature.

The present two volumes describe the aims and fieldwork strategies of the project and offer the immediate results of the fieldwork in great detail. As stressed by the editors in the introduction, they represent only the first of a series of studies in which the archaeological evidence will be eventually examined in its historical context. The two volumes are dedicated to the archaeological fieldwork proper (vol. 1, pp. 19-438) and to the 'pottery, numismatics and the antiquarian data' (vol. 2, pp. 445-799). The former is made up of two parts concerning studies of the natural environment and the various fieldwork activities respectively. The latter volume is articulated in three parts, namely the analysis of the pottery and numismatic finds, catalogues and discussions of architectural decoration, inscriptions, the early Christian period and the final summary and conclusion.

In this review I want to focus on what in my view is the most outstanding feature of the Danish-Tunisian project, *viz.* the combination of various approaches to the regional archaeological record. In a more restricted archaeological sense these are the intensive archaeological field survey, the architectural survey and the excavation of trial trenches. More generally – and no less significantly –, this also includes the geomorphological studies and the examination of monumental architecture and inscriptions. Whilst the chapters in the first volume describe the organisation of the fieldwork activities in great detail, the field survey strategy is particularly well expounded with ample references to other projects throughout the Mediterranean. It is clear from this account by Lone Wriedt Sørensen, Jesper Carlsen and John Lund (pp. 115-133) that the Segermes field survey must be labelled as an intensive multi-period survey documenting both on-site and off-site distributions of finds. The intensive coverage was achieved through a so-called judgmental sampling scheme which was based on the archaeological and geomorphologic knowledge of the region: the twelve areas intensively investigated, together covering 25 km^2 (out of ca 270 km^2), are not only situated in various physical landscapes of the Segermes valley but also occupy different positions with respect to known Roman settlement in the valley – in particular the *municipium* of Segermes. In all, 96 sites have been located and described, only few of which were on record in the *Atlas Archéologique* of 1922. The trial trenches were similarly dug at eleven sites, which were selected because of previous investigation by the field survey, the architectural survey, or both. They were specifically intended to complement the surface fieldwork and to contribute to an evaluation of it. The architectural survey, by contrast, attempted to cover the

entire valley and examined a total of 193 sites, which presented visible architectural remains. Although no details are given about the ways in which these were located, it seems that many of these were known from either the intensive survey or the 1922 *Atlas Archéologique*. The concise but accurate descriptions of all these sites make up a substantial portion of volume 1 (pp. 187-347).
A first indication that the fieldwork practice was somewhat different from the above intentions is given at the end of the first volume by a brief chapter on prehistoric settlement in the Segermes valley (pp. 415-419). After the wealth of Roman sites discussed in the previous pages, the contrast with the remarkably low number of prehistoric sites that has been identified is striking (even if the total number is not stated), as is the summary description of only four of these sites. This and the fact that at least one of the prehistoric sites was contiguous with a Roman settlement suggest that the fieldwork suffered from a strong focus on Roman pottery which is likely to have detracted attention from other finds such as flint or obsidian (which is not mentioned at all) and of coarser types of pottery.
Further details about the survey results can be gained from the rich chapter on pottery by John Lund (pp. 445-629) which makes up the first half of volume 2. The title 'Hellenistic, Roman and Late Roman fine wares from the Segermes valley – forms and chronology' not only succinctly sums up the topics dealt with but also neatly exposes the limits of the pottery study and, indirectly, of the surveys. The main point is of course, as is repeatedly admitted (e.g. pp. 449 and 453), that the ceramic analysis is restricted to fine wares only. In practice this means *Roman* pottery, which *a priori* excludes from consideration those periods in which fine wares were rare or less well-fired; this may largely explain the failure to attest Phoenician and Punic presence in the Segermes valley, because the red slip wares produced in those times are usually heavily eroded when picked up on the surface. Even for the Roman period, the loss of information caused by ignoring amphorae, *dolia*, kitchen wares and *ceramica comune* is considerable, because not much is left to be said about the appearance, nature and function of the sites. As a consequence, the attempt undertaken by Søren Dietz in the final pages of the concluding chapter (pp. 788-798) to classify the sites formally and functionally was considerably undermined, since site size and architectural remains were the only elements left to go by.
Within its limits, *i.e.* when regarded primarily as a study of (late) Roman fine wares, that is African Red Slip ware, this chapter nicely shows how not only the archaeological fieldwork but also the material studies themselves may benefit from detailed finds analyses. In this case, the meticulous classification and comparison of the ARS shapes attested have not only yielded reliable datings for the field survey but in combination with the coherent and well documented set of contexts of the finds, fresh insight into the production and distribution of this ceramic category has also been gained. The local popularity of some shapes in various periods (especially ARS Hayes 88) which can be related to nearby kiln sites just outside the valley clearly demonstrates the regional significance of such production centres (pp. 452 and 465-466). Similar variations in production and distribution may also be held responsible for the earlier occurrence or later persistence of some shapes at the regional level, an issue which is of course not without chronological significance for the survey (p. 451).
Even if exclusively based on fine wares, the comparison between the finds from the intensive survey, the 'grab samples' collected alongside the architectural survey and the results of the test trenches is another fine example of how pottery may be used for more than chronological ends alone (pp. 456-458). The well-argued and documented evaluation by and large supports the reliability of surface collections, as the chronological ranges and relative frequencies of the various find sets more or less coincide. While some of the minor variations can be explained as inherent of the collection methods – older and more deeply buried finds may be expected to be recovered to a lesser extent by surface collections –, they may also be related to the reliance on fine wares only, since these are usually found in limited numbers: 16 survey find spots (out of 54) have each yielded only one single identifiable and datable sherd; similarly, nearly all the lower and higher ends of the chronological ranges depend on the presence of a single pottery fragment. Fabric analysis and consideration of the coarse wares which especially in rural areas such as the Segermes valley are much more abundant than fine wares could well have complemented the evaluation at these points.
This point is once more underpinned by the numismatic evidence which in one instance revealed a substantial Punic presence (represented by a relatively large collection of Punic coins) where the intensive surface collections failed to pick up anything else than ARS, even if estimated find densities exceeded 100 sherds per 100 × 25 m tract. Apart from several 'unassigned' fragments (p. 148), which may well have been Punic, the coins constitute the only evidence of the Punic phase of this site. This leaves ones wondering how many more Punic occupation phases have remained unnoticed elsewhere.
In the light of the foregoing, the detailed overview and discussion of architectural decorative features such as columns, bases, capitals etc. (pp. 651-711) carry more importance than one may suspect at first sight – and perhaps more than actually realised –, since they shed some light on the nature and possible function of sites. In this way, the valley again emerges as a much less desolate and backward area in the Punic period than one would gather from the survey evidence alone. And in the Roman period, these finds offer precious arguments for interpreting certain sites as *villae*, complementing the evidence of the architectural survey.
The conclusions formulated by Søren Dietz in the last part of volume 2 (pp. 771-799) usefully sum up the analyses by means of a rapid summary of the evidence obtained in each of the twelve intensively surveyed areas. Several elaborate bar charts furthermore spell out the chronological evidence for all sites documented by either the field survey or the architectural survey. Drawing on these combined data, the settlement evidence is chronologically and spatially presented in a series of 15 maps of the Segermes valley, each covering a 50 year period between Late Punic times and 700 AD. The discrepancy between

these analyses and the potential of the evidence collected is perhaps best made clear by the attempt to classify the Roman sites functionally and to construct a settlement hierarchy. Since site size, architectural features and occasional, if significant, finds such as parts of olive presses are the only elements to go by, the classification necessarily remains rather generic. The functional differences or similarities between small and large 'rural agglomerations', *villa* sites or small 'undefined' rural sites can only be guessed at. It therefore does not come as a surprise, if the final presentation of 'settlement patterns and economy' (pp. 798-799) overstretches the evidence and ends up claiming that the numbers of fine wares picked up by the surveys reflect rising and falling population numbers (p. 799). As rightly pointed out by Lund in his pottery analysis (p. 453), referring to Martin Millett's work in this field, the presence and absence of fine wares depend primarily on matters of supply and demand; if there is any relationships with population levels at all, they are moreover likely to be those of the elite rather than of all inhabitants in a region.

In conclusion, I wish to stress that, notwithstanding some of the above criticisms, the two *Africa Proconsolaris* volumes offer a valuable contribution to both North African (Roman) archaeology and to Mediterranean survey archaeology. Whilst their significance is primarily based on the meticulous analysis of the fine wares, coins and architectural remains, it is also clear from the description of the fieldwork methods that future study of other find categories and consideration of historical evidence may redress the balance. In this way, both issues of land-use and agrarian organisation and earlier (pre- and protohistoric) or later (Byzantine and Islamic) periods may be given attention.

Peter van Dommelen

F.T. van Straten, *Hiera Kala. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden 1995 (Religions in the Graeco-Roman World, 127). pp. IX + 374, 168 figg. Dfl. 215,-.

Dopo un ventennio di studi iconologici sul tema del sacrificio, era prevedibile che una ricerca come quella intrapresa dall'A. incontrasse un'accoglienza largamente favorevole. *Hiera kala* si configura infatti come la prima vera (e completa) raccolta di documenti figurati relativi al sacrificio di animali nella Grecia di epoca arcaica e classica, con la fondamentale premessa da parte dell'A. che "what you see is what it is. If we see a picture of a sheep I take it as a reference to a sheep, not as a recondite clue to some hidden deeper truth" e che "to understand what something is, we would have to look at it with ancient Greek eyes" (p. 5). Impostazione e concretezza tutte filologiche, dunque, ma con una attenzione particolare al tipo di oggetto e all'originario contesto d'uso, che consentono di organizzare in maniera convincente i diversi capitoli, con conclusioni attente alla diversità dei documenti esaminati.

Le sezioni principali nel cui ambito vengono discusse le testimonianze archeologiche sono tre: Pre-kill, Killing e Post-kill, vale a dire in sequenza i diversi stadi del rituale sacrificale.

Molti gli spunti di grande interesse all'interno della prima di queste sezioni, la più abbondantemente rappresentata. Un esame attento dei documenti figurati in ambito ceramografico consente, ad esempio, di stabilire come la maggior parte delle processioni sacrificali e dei rituali preliminari compiuti presso l'altare, anche nei casi ove più dettagliato è l'apparato iconografico, non siano caratterizzati in maniera tale da poter essere riferiti all'una o all'altra delle ricorrenze festive a noi note. Vengono così automaticamente a cadere vecchie controversie scientifiche relative a presunte rappresentazioni di Anthesterie o di Dionisie e troppo ottimistiche letture in senso panatenaico di immagini cultuali relative ad Athena: una prima, importante acquisizione del volume appare proprio l'aver messo in rilievo come l'utente medio di questo tipo di ceramiche non richiedesse immagini di specifici riti sacrificali quanto piuttosto scene di generiche ricorrenze festive (sia pure indirizzate in qualche caso a questa o a quella divinità); il dato sarebbe di una certa importanza, qualora si volesse tentare una corretta interpretazione di soggetti analoghi su vasi attici rinvenuti in contesti (anche tombali) etruschi. L'ampio spazio dedicato alle iconografie di 'Herakles e Bousiris' – un episodio mitico dunque – permette di focalizzare l'attenzione su un gran numero di oggetti pertinenti al reale strumentario del sacrificio, in relazione non soltanto alle fasi preliminari (kanoun, chernips), ma anche al momento del 'post-kill' (p. 49, con nota 120). Interessante anche il confronto proposto (pp. 54-55) tra le immagini votive (di animali) e gli effettivi frammenti ossei rinvenuti all'interno dei santuari: il gran numero di statuette bronzee di toro dal Kabeirion di Tebe non trova ad esempio alcuna corrispondenza nei resti ossei scientificamente studiati dal medesimo santuario e c'è da credere, come giustamente ipotizza l'A., che le immagini in materiale non deperibile servissero più che come 'memento of a sacrificed animal' come 'means to place one's livestock under the care and protection of the god' (p. 55).

Fondamentali appaiono le osservazioni dell'A. relative ai 'votive reliefs in stone' (pp. 58 ss.), e ai caratteri sostanzialmente diversi delle immagini di sacrificio ivi rappresentate – riferibili a dediche private – a confronto con il corrispondente repertorio vascolare di epoca arcaica e classica, destinato per sua natura a soddisfare le richieste di una clientela eterogenea e di necessità orientato a rappresentare feste pubbliche o episodi mitici. L'esame si dipana attraverso i vari culti (importanti le iconografie del rilievo di Echinos, pp. 82 ss., con dedica ad Artemis), per approdare agli 'Hero-reliefs' e ai 'Totenmahlreliefs', dei quali si ribadisce a ragione il carattere fondamentalmente votivo.

Più breve il capitolo successivo, 'Killing', dal momento che la documentazione, riferibile peraltro alla sola ceramica dipinta, è estremamente povera: gli studi di questi ultimi decenni hanno infatti mostrato con chiarezza la scarsa propensione greca a rappresentare il momento esatto dell'uccisione della vittima, per una sorta di autocensura sugli attimi violenti della cerimonia sacrificale, ma anche per il carattere intimamente festivo della thysia, che è di fatto "an offering in which humans share" (S. Peirce, 'Death, Revelry and Thysia', in *ClAnt* 12.2, 1993, p. 253). Spicca per importanza il tondo di una nota

kylix attica a figure rosse tardo-arcaica (p. 106), probabile (e assai rara) immagine di sphagion compiuto da un guerriero sul campo di battaglia con fini esclusivamente divinatori e propiziatori. Segue una ridiscussione di tutta l'evidenza letteraria relativa all' 'airesthai tous bous', con una nuova presentazione dell'eccezionale anfora a figure nere di Viterbo, che rappresenta questo soggetto, e di una kylix di Firenze riferibile forse allo stesso tipo di cerimonia. Un breve accenno viene fatto anche al sacrificio umano, che ovviamente è soltanto mitico, con riferimenti agli episodi di Ifigenia, Polissena e dei prigionieri troiani.
Nell'ultimo capitolo, 'Post-kill', la maggior parte della documentazione è costituita da pitture vascolari e da scene di taglio della carcassa, destinata ad essere divisa tra i partecipanti divini ed umani ai riti. Giustamente l'A. ribadisce come un'alta percentuale del consumo carneo derivasse in effetti nella Grecia arcaica proprio dagli animali sacrificati e per questo motivo vengono incluse nel catalogo anche le numerose scene di 'butchery' della ceramica figurata. In qualche caso, utili accostamenti tra forma e immagini del vaso permettono di ipotizzare con ragionevoli margini di sicurezza la sfera di pertinenza della scena di macellazione (così ad es. in un kantharos gianiforme attico di netto sapore dionisiaco, pp. 115-116), ma l'analisi punta soprattutto a definire con precisione le parti degli animali riservate agli dei, ai sacerdoti e ai comuni esseri umani, riallacciandosi a un consolidato filone di ricerca. Ampio spazio è dedicato alla 'god's portion', rappresentata nei vasi dipinti come un elemento ricurvo posto nel fuoco sugli altari, l''osphys' delle fonti greche, di cui l'A. ricostruisce l'appartenenza alla coda e a parte del sacro; e agli 'splanchna', anch'essi ricordati nei testi classici, che includevano cuore, fegato, milza, reni ecc., tagliati in pezzi, arrostiti agli altari mediante spiedi, e offerti tanto agli uomini che agli dei. Apprezzabile appare anche il tentativo (pp. 139 ss.) di identificazione delle 'palline' di colore rosso che compaiono in scene di libagione e offerta con i 'thylemata' o 'alphita' dei testi greci (p. 141); e dell'oggetto dai contorni irregolari tenuto talora in mano dal sacerdote officiante con una vescica, insolita offerta menzionata in uno scolio alle Fenicie di Euripide (p. 144) nell'ambito di un rituale di carattere divinatorio.
Nelle considerazioni conclusive (pp. 170 ss.) si mette a confronto l'evidenza offerta dai documenti archeologici, in vista di una definizione dei tipi di animali (ovini, suini, bovini) più frequentemente destinati al sacrificio. Sulla base di un approssimativo calcolo del costo dei capi e delle diverse occasioni di culto cui le testimonianze sono riferibili, l'A. arriva a conclusioni largamente condivisibili. Particolarmente importante appare la constatazione che l'altissima percentuale di sacrifici di bovini sulle ceramiche dipinte – a differenza che nei rilievi votivi e nelle leggi sacre, riferibili a cerimonie interamente private o di piccole e medie comunità – sia dovuta al fatto che molto di rado i vasi furono prodotti su commissione per commemorare cerimonie particolari e che la scelta dei pittori, finalizzata piuttosto a soddisfare il gusto dell'acquirente medio, cadesse sulle cerimonie più ricche e imponenti, nelle quali potesse riconoscersi il maggior numero di abitanti della città. Per lo stesso motivo, conclude a ragione l'A., le immagini del 'Post-kill' e della divisione delle carni sono quasi del tutto assenti nei sacrifici privati dei rilievi votivi e costituiscono invece un soggetto molto frequente sui vasi dipinti, ove ancora una volta sarà stata decisiva la volontà dell'artigiano di rappresentare "a kind of communion, between the gods and the sacrificers, and among the human participants themselves" (p. 189).
Come si vede, il volume costituirà d'ora in avanti un punto di riferimento obbligato negli studi sulle iconografie sacrificali di epoca arcaica e classica, consentendo di evitare con il suo solido impianto filologico deduzioni affrettate e parziali o improbabili virate iconologiche. Resta – ma forse ingiustamente, poiché non erano queste le finalità della ricerca – il rammarico per l'assenza di una discussione più ravvicinata di nuove letture in senso unilateralmente dionisiaco della thysia, come quella proposta recentemente da S. Peirce (cui pure nel testo si fa cenno); di immagini singolari, come lo 'sphagion' dello straordinario stamnos del P. di Triptolemos (p. 106, nota 12); dei programmi figurativi di certi ceramografi attici, come il P. di Teseo – con le sue scene di culto che coinvolgono Dioniso e capri, ma anche Herakles, Athena, Hermes (cfr. i cenni a p. 52; e anche, tra gli altri K. Schauenburg, 'Herakles Musikos', in *JdI* 94, 1979, p. 68, nota 90; A.H. Shapiro, *Art and Cult under the Tyrants in Athens,* Mainz 1989, p. 160) – o il P. di Pan.

Fernando Gilotta

H.A.G. BRIJDER, in collaboration with P. HEESEN, J.T. SMIT-LUB and O.E. BORGERS, Corpus Vasorum Antiquorum: The Netherlands fasc. 8; Amsterdam, Allard Pierson Museum, fasc. 2, Attic Black-Figure Drinking-Cups. Amsterdam: Allard Pierson Museum, 1996. 146 pp., 61 figs., 79 pls.; 33 cm. – ISBN 90-71211-25-8. – Hfl 299,-.

This fascicule contains all Attic black-figure cups (or fragments of cups) of the Allard Pierson Museum, Amsterdam. Photographs are plentiful and very good, often five or six *per* cup; excellent section drawings illustrate the shapes; the descriptions are very detailed and the commentary on classes, painters and individual cups is extensive and instructive. The book is bound, which is to be regretted, but this serves to keep the price down; the plates are printed on glossy paper.
The preface tells us that the entries on the Siana cups are by prof. Brijder, those on the Little Master cups, "for a large part", by Peter Heesen; those on the A cups and related by J.T. Smit-Lub and the Late cups by O.E. Borgers.
The first part contains a komast cup and thirty odd fragmentary and complete Siana cups, discussed by the expert in this field, Prof. Brijder, who also brought about a great increase in the number of Siana cups in the Allard Pierson Museum. Since the publication of this fascicule new acquisitions have been made, now published in "The J.L. Theodor Collection of Attic Black-figure Vases", 1996, by P. Heesen (the descriptions of the Siana cups are by Brijder: there are six new cups and fine colour photos; no. 20 is the same as here pls. 65-7, and no. 21 is that of pls. 68, 5-70).
Brijder's very thorough contribution to this fascicule may be used as an introduction to the study of the Siana

painters and potters. Thanks to his description of the section drawings the reader can appreciate the surprising delicacy of these light-weight drinking cups (fig. 2, less than 250 grams!) and the subtle differences in their potters' craft. Introductions to the painters (one is a new-comer: the 'Sphinx and Runners painter', pls. 90-91) are followed by minutely expressed characterisations of the paintings, and especially of the incisions. The latter are described in such detail that some readers may well find it excessive, but those who want to get a thorough knowledge of the minute differences in the artistic 'hand-writing' of the painters will no doubt be grateful for it; it must surely remain an exception in the CVA but, in this case, it is a welcome one.

Much material was so far unpublished, or nearly so. An example is the funny cup by the Taras painter, pls. 68.5 ff, which, badly painted, is interesting because of the youthful kithara player in the tondo (for a larger picture, in colours, see Heesen *l.c.* pl. 21), who is here called Apollo but seems to dance too wildly for so solemn a god; his fiery movement is like that of Dionysus on a cup by the Heidelberg Painter in Copenhagen, Siana Cups ii pl. 109a, and his hair is not noticeably longer than that of the komasts on the outside of the cup.

The best-known Siana cup of the collection is, no doubt, the overlap of the Heidelberg Painter with the famous theatrical chorus of dancing older men dressed in curious long garments and a close-fitting shorter overgarment, and wearing 'Phrygian' caps with long 'ears' stuck into them (pls. 82-5). The cup is an interesting pastiche, which fortunately has remained untouched: an odd combination of a Siana bowl with a foot that is not far from that of a C cup, a fine product of nineteenth century taste. Brijder believes that the 'disguised' men play the part of satyrs, dancing the *tyrbasia*, a view he has thoroughly argued elsewhere; however, the lack of bestiality and sexual excitement in these frolicking gentlemen seems to contradict this interpretation.

In spite of the great precision of the author, a reader may stumble on details on which he would have liked to have Brijder's opinion; for example, the chlamydes of the youths A2 and A6, on a cup by the Heidelberg painter, pls. 79-81, seem to be worn the wrong way round; is this the result of a confusion of front and back (see the larger pictures of these two youths in *Siana Cups* ii pl. 105 and compare the normal rendering on *ibid*. pls. 121e, 136d etc.)? Mistakes of this kind are common enough, *e.g*., the fine Lapiths on the sherds by the Painter of Boston CA, pl. 89.4-5 (indication of the breast and clavicles on the back).

So much for this very interesting treatment of the Siana cups. As for the other cups, the commentary is also extensive and useful. The collection of lip-cups, sherds included, is modest. There is a cup with a very low, wide foot with a sturdy edge (fig. 23, pls. 95-96.1), which contrasts sharply with the only other complete lip-cup (fig. 28, pl. 97), which is supported by a remarkably high, slender stem (with a spike) and an extremely thin foot-plate. The former is attributed by Heesen to the Tleson Painter (on the basis of the letters of the inscription and the palmettes) but also to the potter Tleson; its stem was repaired with lead in antiquity.

The band-cups, which differ so surprisingly from the delicate lip-cups because of their larger size, thick walls and less articulated, heavier shapes (see the drawings figs. 30 ff), are much more numerous and their painting more interesting. The best are the exquisite sherds of pls. 100-1, once owned by Prof. Six, not attributed by Beazley but now ascribed by Brijder to the Phrynos painter. The painting is truly excellent but very repetitive, the scheme on both sides of the cup being remarkably similar: all figures are drawn in a nearly identical position, except B4 and B5 (pl. 101.5); B4, only partly preserved, is quite unusual: he is seen in profile and swings a huge slashing sword over his shoulder.

Of the other plates the sherds pl. 102.1-2 may be mentioned. One side of the cup is rather crudely decorated with Heracles fighting the lion, while Iolaos stiffly holds Heracles' sheath with sword ready in his outstretched hand and Athena, very inappropriately, is depicted as Promachos, with a monstruous snake with wide-open jaws springing from her shield. This rather clumsy scene is inscribed 'Herakeles', '[I]oleos' and 'Athenaia' (fig. 32). Further, nine items (fragments and complete cups with dancing satyrs and maenads, or youths and girls) are collected under the heading 'manner of the painter of Agora 1241' (pls. 106-10, figs. 36-9), there are fragments by the 'Runners painter" etc. After a Cassel and a Droop cup (pls. 118-9) follow more than twenty plates with Proto-A cups, cups type A (and related), the well-known Chalcidizing cup of pls. 127-8, stemless cups and eight items belonging to the strangely careless Leafless Group (pls. 134 ff, some attributed to painters). The section drawings figs. 57 ff show that cups of this Group are also very mediocre as pottery work (note the uneven wall of the foot in fig. 57), some, however, look much better in the drawings than in reality (fig. 59 and pls. 140 f). The painting is execrable, yet not always without a certain charm because of the spontaneity of the brushwork and the swiftness of the incisions (*e.g*., pl. 135.1; note also the nice errand boy running with a huge pair of scales in the tondo in pl. 134). As for the large fragmentary cup of pls. 130-1, the workshop of Nikosthenes and the shape of his cups are now treated in detail by Vincent Tosto in his *Nikosthenes epoiesen* (1997, dissertation).

As has been said, the texts excel in precision and in most respects this is instructive and welcome. However, the dating is surely unduly precise. As regards the Siana cups, Brijder narrows dates down to periods of five years; this seems over-confident as it would be absurd to assume that dating of artifacts of the sixth century with so great a precision is historically realistic; yet, in the case of the Sianas the dating relies on a very thorough reconstruction of the careers of the painters or workshops, and this precision in dating is no doubt to be taken as a conventional short-hand indication of the phase in the development of the painter to whom the cup is attributed. However, in the paragraphs on the other cups dating within five years is unjustified, since it suggests a nearly complete knowledge of the career of the painter involved; see, *e.g*., the dating of pl. 103.1-2 – a band cup by the painter of Villa Giulia 3559 – and that of the cup in pls. 115,9-116; besides, is there sufficient reason to assume a gap of nearly twenty years between the FP cup of pl. 123 and the Chalcidizing cup pl. 127?

Many students of Greek vases know the happy satisfaction of discovering *disiecta membra* in different collections.

Brijder is surely too modest in this respect, for I take it that it was he who discovered the *disiecta membra* found in Siana Cups i and ii. However this may be, the present text is unclear about a sherd inscribed 'Aeneas' which has miraculously been inserted into the cup of pls. 86-8 (the sherd was presented by Cahn; see pl. 88.2 and p. 31 *sub 'Condition'*, where some words must have fallen out; incidentally, the folds of the chlamys of the left-hand figure are remarkably progressive for a date of 560-555, p. 32). Anyhow, I take it that the fitting together of this and other sherds are Brijder's: see, for example, pl. 92.1, and the astonishing photo-montage in pl. 101,7 where sherds in Brussels, the Villa Giulia Museum and Heidelberg (attributed to Sakonides by Beazley) are combined with a tiny fragment in Amsterdam (apparently added to the jig-saw puzzle by Brijder). Surely, the text should have been more explicit in this respect; compare pl. 131 in which fragments from Heidelberg have actually been inserted (on loan as an exchange for sherds from Amsterdam, as is summarily indicated on p. 124).

The above remarks show, I hope, with how much devotion and knowledge this fascicule has been prepared: it is an excellent publication and may be recommended to all those who want to acquire a fuller understanding of Attic b.-f. cups.

J.M. Hemelrijk

ADOLF HEINRICH BORBEIN (ed.), Antike Plastik, Lieferung 23. München: Hirmer Verlag, 1994. 206 pp., 260 figs.; 33 cm. – ISBN 3-7774-6010-9. – DM 240,-.

The first of the five chapters of this volume deals with two types of Asclepius statues (42 text figures and 28 plates). The author, Marion Meyer, treats this rather complicated material as if the reader is thoroughly acquainted with earlier publications and the problems involved. Consequently, the less well-informed reader finds it difficult to understand some of the entries; an introduction should have been given. Also some details of the descriptions might have been clarified; for example, the passage on sandals (pp. 9, 37) is unintelligible without a drawing. The mantle is described in detail (p. 31), yet the arrangement over and below the left arm remains puzzling: where is the end of the mantle that was thrown over the left shoulder from behind; and do the end-folds we see, belong exclusively to the other end which was thrown over the left arm and envelops the left hand? Or have such distinctions been ignored by the sculptor?

The Asclepius Giustini type (16 specimens and half a dozen heads) is discussed with the help of numerous excellent photographs. Its original must have been a somewhat prosaic statue, with what seems a deliberate avoidance of elegance and of decorative lines in the drapery, and with a sober stance: the right arm pit supported on a snake-staff, left hand on hip, feet nearly on one line. It is dated to about 380 BC (p. 32; the locks of the beard and hair are rather conservative). One of the copies, G6, a well-preserved full-scale statue (2.19 m) and carved in the second century AD, was provided by the sculptor with a fleshy youthful head with idealized features and soapy hair, a weak piece of work which, to appreciate its lack of character, may be contrasted with the much finer, Hellenistic head in Leyden discussed below (figs. 7-9, p. 14-5 and pls. 31-3). This truly astonishing combination is made even more repulsive by the sharp, stiff drapery folds and harsh drill-channels. One wonders how such a concoction could come about, but the author does not comment on this question.

The original of the Giustini type was more than life-size (see nos.G4 and 6: over 2 m) and probably of bronze (p. 32). It may have stood in Athens (the type is known from an Attic votive relief). Therefore, it is suggested that it may have been the cult statue of the Asclepieium; however, it seems perhaps hardly majestic enough for a divine image of that order (see also p. 30 n. 66, where it is mentioned that Heiderich supposes that it might represent the chryselephantine statue by Kolotes, once in Cyllene).

Of the second type here discussed ('Athens-Macerata') there are eight specimens, three of which, the author says, are 'certainly Hellenistic' (p. 48) and four of middle and late imperial times. The type is based on the Giustini god, but enriches or dramatizes its drapery and makes for a less quiet, less prosaic image (p. 52). The author dates the original to about 330 BC, roughly agreeing with other scholars, though some regard the type as an enriched Roman adaptation of the Giustini series (p. 47), a supposition that comes easily to mind: does it not seem odd that two statues of the God that are so similar should have been created in the fourth century?

The second chapter is a short one by José Dörig on a torso from Hierapetra in Crete which was in Vienna (collections Karajan and, later, Kern) till 1938 and after many vicissitudes was rediscovered in 1985 in the Chrysler Museum in Norfolk, Virginia. Unfortunately, Dörig publishes it from photographs only, without personal knowledge of the piece. As a consequence there are no precise indications of the technique. From the photographs (pls. 29 and 30) it seems that the back remained unfinished; traces of the use of a rounded (bull-nosed) chisel seem visible in the chlamys at the level of the left buttock and hip. It is a smallish (69 cm), headless figure of a "combatant" whose torso is leaning forward; nothing of the neck is preserved except a tiny ridge of the nape which seems to show that the head was stretched forward too (looking upwards to his right?); there is a chlamys round the neck and the back, slung over the left lower arm; the left leg (preserved to halfway down the thigh) is striding forward, left arm bent backwards. The right leg is broken off at the hip and one would like to know what its position and that of the raised right arm may have been, but this cannot be gathered from the photographs. The modelling is not very impressive and the design of the drapery folds is uninteresting.

It is dated to the time of Hadrian, ascribed to a Roman pediment and connected with the Nereids on dolphins also from Hierapetra (which may have been acroteria). The figures are regarded as Roman copies of architectural sculptures of the fifth century.

The third chapter deals with two heads in Leyden. In the first section (p. 59-65, pls. 31-3) Wolf-R. Megow publishes a youthful head, interpreted as a portrait of a Hellenistic sovereign. It is believed to be part of a statue of a horseman (p. 60). The hair on the left side of the head is less

precisely worked than on the other side. The style, we are told, points to a date late in the second quarter of the third century BC, perhaps even slightly later (p. 62). The comparison with portraits of Philetairos and Attalus I (figs. 3-4) leads to a tentative identification with Attalus I, or possibly Eumenes I; yet, it may perhaps be remarked that this head seems to be lacking in definition of features and in power compared to portraits of early Hellenistic monarchs. One wonders, therefore, if it is to be regarded as an Hellenistic monarch or prince.

In the second part of this section Megow discusses the curious colossal head of Dionysus also in Leyden, long ago bought in Smyrna (p. 65-78; pls. 34-6). Fig. 7 on p. 66 shows that it must have been observed from a low standing point: this would lessen the excessive length of the neck, and the over-flamboyant stiffly upright locks of the *anastole*.

The head is not pleasant to look at, the face is fleshy and though full of pathos, rather weak (but the disagreeable impression may partly be due to the damage of the upper lip above the uneven teeth, pl. 34b). By comparing the capital-heads of Didyma (figs. 10-1) which seem to be Hadrianic (p. 71) and many others (among which the colossal head from Troy in Istanbul, figs. 21-3) a date in the early second century AD is inferred (p. 74-5). The origin of the statue is reconstructed as follows: comparable Dionysus heads in small sizes are common in Hellenistic stucco figures (fig. 9) and terracottas from Asia Minor: the type seems to have belonged to that region. Therefore the author turns to the Dionysus temple of Teos built by Hermogenes, where a cult statue of this kind may have stood. This temple seems to have been thoroughly rebuilt in Roman times and then probably also received a new cult image; the Leyden head is regarded as this Roman replacement of the Hellenistic cult statue of Hermogenes' time. This explains the hole in the back of the head by means of which it was fixed to the wall behind the colossal figure: in short it is supposed to be an "exakte Neuausführing eines hoch-hellenistisches Kultbildes". It was provided with a bronze ivy wreath that is indicated by the drill holes above the fillet and possibly with a kalathos or 'Mauerkrone' (there is a 'kreisrunde Eintiefung' on top of the head, fig. 5 on p. 65) in bronze. All this is interesting and perhaps not too wild a guess.

In the fourth chapter (p. 81-92) Mr and Mrs Özgan-Bruns publish a tall bronze statue found 300 m off shore on the South coast of Turkey at a depth of 15 m, near ancient Magarsos at the mouth of the Pyramos (not far from Adana) in 1985. The statue has been restored excellently and is in a relatively good condition. It is over life-size (originally about 2 m); apart from minor injuries, it is nearly complete, only the left arm and the feet are missing and during the under-water operation part of the back had to be torn from the rock to which it adhered (surprisingly, there are no photographs of the back, but judging from the profile view on pl. 43 c the hole in the back has not been repaired). We are told (p. 81 and 89) that there are signs that it was once gilded. The photographs suggest that the engraving of the hair and beard was originally more distinct: it appears worn now (pls. 37-43) and the surface seems less perfectly preserved than the authors tell us.
There is no information on the technique of the statue or its alloy, but some of the rectangular bronze patchings inserted for repairs are pointed out; and there is the curious information that the nose was 'gesondert eingepasst', a technical oddity clearly visible in pls. 42-3 (was it a casting fault that was repaired by means of a nose-mould in which very hot molten metal was poured?).

No doubt, the reader would have liked to know more about the place and circumstances of its finding: were there no other remnants found near, nor part of a vessel or its cargo? The description is instructive, but, again, not sufficiently clear as regards the draping of the mantle, in spite of the extensive explanation proposed (p. 81-2 and 83) and the parallel from Delos (fig. 1). We are told (p. 81) that both ends are thrown over the left shoulder, but the photographs suggest that the end which belongs to the roll that passes horizontally from the right hip to the left, is held in place somewhere *below* the left armpit (by the left upper arm now lost, though there is no pressure on the folds there; see pl. 40b and fig. 1 on p. 82); this end is covered by the part of the mantle that descends from the left shoulder (thrown over it from behind) and by the side of the mantle that should be hanging behind the back and has here been pulled forward, passing under the left arm: it is grasped by the right hand in front of the body, above the hip. This is what the photos suggest, but may well be untrue; the authors' description, at any rate, is different and not quite intelligible.

The photographs are good, but uneven: the frown above the nose ('*Steilfalten*', p. 82) is marked on pl. 37 but curiously lacking on pls. 42-3: on these the head seems a little dull which may be due to too diffuse lighting.

The stylistic analysis of the statue is meticulous. However, the authors speak of 'abrupt endende Bohrkanäle' as if it were carved from marble; and indeed, the channels or depressions running through the thicker folds of the himation are curiously like 'Bohrkanäle', being surpringly stiff and harsh for a bronze statue.

The man wears a short beard and a Greek himation, and therefore looks like a Greek rhetor or philosopher: compare the portrait in Rhodes, figs. 5-6, p. 87 which is said to represent Posidonius (incidentally, this, and other, comparisons date the statue to about 50 BC), but the authors regard it as a portrait of a Roman official of high rank, in spite of its beard (p. 88).

Though the statue was found in the sea, and therefore presumably part of a cargo of a ship, the authors make much of its finding place and connect the statue with the shore, *i.e.* Karatasj-Magarsos, in the province East Cilicia (*Cilicia Campestris*), once the home of pirates but pacified by Pompey. In fact, they suggest that the statue may represent L. Cornelius Lentulus Spinther, proconsul of Cilicia from 56-53 B.C., who was very popular as a governor but had great difficulties with his enemies at home (p. 90) and may therefore, it is daringly proposed, have begun wearing a 'Trauerbart', which would explain the close-cropped beard of the statue. This part of the chapter (p. 88-91) suffers from the over-eagerness common to archaeologists to elicit much more from the evidence than can possibly be expected from it. Surely, a 'Trauerbart' would not be portrayed in an honorary statue and if it stemmed from this region, how did it come about that it ended up at a

depth of 15 m off its coast? Why do the authors not speak of the probability that it was on its way from further east to Italy or was being transported as scrap bronze in the Middle Ages?
The fact remains that it is an over-life size statue that may have been gilded, so the person represented must have been eminent indeed. The authors call it a work of high artistic quality (p.89), but the reader, who can judge only from the plates, may well hesitate in accepting such high praise.

The fifth part of this volume is a catalogue of the bits and fragments of the frieze of the basilica Aemilia by Peter Kränzle. It is introduced (p. 93-100) in a concise and instructive manner. However, the ordinary student would have liked to have more information; nothing is said about the estimated original length of the frieze – and how much (or rather little) of it is preserved – nor about its reconstruction in the building; there is no plan of the basilica, we are not told when and by whom and under what circumstances the finds were made and there is not a word about the great scholar(s?) who was (were?) so succesful in combining the countless tiny bits into the many convincing scenes or parts of scenes here shown – a truly admirable result; only incidentally we read that Boni made the first reconstruction (p. 117).
The text is preceded by a quotation from Livy's introduction to his *ab Urbe Condita* without translation; most present-day archaeologists are, I suppose, hardly able to understand Livy, especially in the more artful style of his introduction (besides, one should read *intendat*, not *indendat*).
At any rate, again, as in the first section (the one on Asclepius), too much knowledge is expected from the ordinary student-reader. That is not to say that the text is not good, on the contrary. The aim of this publication is to 'present a better photographic documentation of the most important parts of the frieze than has been available so far, while the text consists in a short summary of the author's dissertation' (1991).
Unfortunately the fragments could not be studied as they should be: they are hanging on the walls of one of the bureaus of the *Soprintendenza* of the Forum and are not easily accessible; besides, they are framed and therefore the reverse cannot be inspected. Other parts, preserved in the magazines of the Antiquarium Forense were hardly accessible (p.94). All this is regrettable, especially since the fragments have been known for a very long time, though the reader is not told how long.
The frieze consisted of long, low and thin slabs of Pentelic marble, only about 75 cm high, usually less than 5 cm thick and of a length up to about 1.90 m (nos. 2 and 3), though sometimes much longer (no. 5; 3.20 m). It was used and re-used in the building during many centuries and could still be seen in the fifth century. Though far from being artistically outstanding (the author is, on the whole, very kindly in his assessment of the merits of the work – which seems rather poor and dull to the reviewer), it is an important document of Roman history as seen by the Romans. The style is eclectic: a mixture of Hellenistic and Roman elements. The frieze was not continuous: since the building-phase of 78 BC there were *imagines clipeatae* of ancestors interspersed between the sections (p. 95). Certain parts have been recognized as later repairs (nos. 45-6, p. 125-7). The frieze was designed and carved for the building phase undertaken by the consul of 78 BC (M. Aemilius Lepidus). Some scenes are well-known from handbooks, many are unexplained. The subjects are, *e.g.*, the departure of Romulus and Remus from Faustulus and his wife (nos. 1-2), the rape of the Sabine women (no. 3), the punishment of Tarpeia (no. 5, in the presence of Mars and Titus Tatius), battle scenes with various very uncertain interpretations (nos. 6-16); building scenes (nos. 17-9) and many small fragments. Particularly interesting is the repair-piece of the time of Hadrian, no. 46, with the flight of Aeneas – that is, if the attribution is to be accepted.

As usual, this is a fine and very useful book, in spite of the fact that the photographs are no longer provided on separate plates but are bound at the end of the book.

J.M. Hemelrijk

Ulrike Muss, Die Bauplastik des Archaischen Artemisions von Ephesos. Wien: Österreichisches Archäologisches Institut, 1994. 121 pp., 160 figs.; 30 cm (Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes, 25). – ISBN 3-900305-16-1.

The Artemisium of Ephesus was one of the great wonders of the world; that it has almost completely disappeared from the face of the earth seems a near-wonder too. Its rediscovery and excavation are among the greatest feats of Classical Archaeology. Of its grand sculptural decoration, however, only very small scraps have been rescued, accidental left-overs from the lime kilns that must have been burning in great numbers during many centuries all over the site.
The title of this books suggests that the reader will now have easy access to these poor but very interesting (often exquisite) pieces. However, though there are some 150 photographs, this is definitely not the case. It is a difficult book that has to be studied from cover to cover, with a pencil in hand to mark cross-references between the pictures and the text, for it contains no indexes whatsoever (and yet, these can nowadays be added with so little effort!). Besides, the fragments that are illustrated (and some are not, especially the lion spouts of the simas) are not collected in a list giving dimensions and an explanation of what is represented; in fact, the size of the fragments shown in figs. 1-113 is nowhere to be found! Also, there are no captions to the figures, and the list of illustrations (p. 125-8) gives hardly any information; it does not even indicate whether a head is male or female. All these defects do not facilitate reading, as anyone may experience when studying, for example, pp. 30-7.
All this is probably due to the fact that, as we are told in the Foreword, the book is the author's dissertation from 1983 which has been enlarged and brought roughly up to date (very roughly indeed and not without surprising lacunas); in fact, it should have been thoroughly re-written. But it would be unjust to go on in this way: in spite of these defects, the book is interesting and contains a wealth of discussions and information.

There are seven chapters: the first deals with the architectural problems of the sculptured column drums and cubes (or square pedestals), the second with their chronology and the third with their iconography. Then we turn to the sima fragments, first to their architectural aspects (Ch. iv) and then to their chronology and iconography (Ch. v-vi); the seventh chapter discusses the problems of schools, workshops and *Landschaftsstil*. The book ends with a useful summary.

Much attention is paid to the historical background of the creation of the Artemisium (*e.g.* p. 69 f). The Lydian kings Alyattes and Croesus wanted to provide the inhabitants of Asia Minor with a religious alternative in Ephesus to the great sanctuary of Didyma, since this latter temple fell outside their power and influence. To make the work possible Croesus devoted the great fortune of his political opponent, Sadyattes, to it. The Lydians changed the sanctuary fundamentally by unifying the orientation of the different cult buildings: the complex was meant as a visual token of Lydian superpower. Surprisingly, the fall of the Lydians did not mean the end of the building activities: the Persian desired that the work should continue in order to legitimize their own power by connecting it closely with that of their predecessors the Lydians. The temple was not destroyed after the Ionian revolt, as the Didymaeum was, on the contrary, the work was carried on; the latest sculptures are dated shortly before or about 470. Numerous interesting things could here be pointed out but we have to restrict ourselves. The most important results seem the following.

First there is the discovery of remnants of square (cubical) pedestals such as are known from the fourth century temple (their presence is attributed to an eastern tradition). Since the diametre of the columns varied a great deal, the sculptured drums and cubes also differed in size. The cubes supported the columns and the sculptured drums are believed to have been placed at the top of the columns, right under the capitals: parallels for such a use are known (*e.g.* from Chryse, fig. 5).

The second important discovery is that there must have been an outer and an inner sima frieze, the inner being lower (0.88 and 0.60 m respectively, see p. 61). On p. 66 we read that the outer frieze must have measured about 307 m and the inner one about 135 m. The presence of inner simas shows that the central part of the temple (what should have been the cella) was unroofed, forming a spacious courtyard; therefore the author believes that there were no pediments above the West and East fronts and that the *peristasis* was provided with ridged roofs (*Walmdächer*) all round. The drawing that illustrates this recontruction (fig.68) is, unfortunately, difficult to understand: its perspective seems wrong, but even if it is correct (it is no doubt meant to be *isometric*), it ought to have been much clearer.

As for the chronology: the sculptured cubes and column drums are dated from shortly after 560 (when Croesus took the matter in hand), down to the twenties of the sixth century, whereas the work on the simas extended from about 530/20 down to about 470 BC. This chronology is no doubt roughly right, but it is perhaps argued too narrowly with often hardly convincing stylistic comparisons (clearly belonging to the original dissertation). It is partly based on the stylization of the tresses of hair (p. 36 ff), but there is no accurate discussion of the characteristic Ionian hairstyles as such: the hair of figs. 32, 42, 43, 118 and 119 consists of a (longish) forelock that has been combed backwards and upwards: the author's description, "*zurückgekämmte Schläfenhaar*" and "*kurze Schläfenhaar*", p. 36-7, does not seem quite correct (see my *Caeretan hydriae* 1984 – here abbr. *CH* –, hairstyle 7a, p. 135, p. 175 and n. 696-699).

The iconography and subject matter are also discussed in great detail; sometimes the treatment might perhaps have been more concise, *e.g.*, when on p. 45-7 and p. 50 ff. we find a discussion of priests and processions for Artemis in which Greek texts are quoted extensively (without translations). The main subject of the *columnae caelatae* was such a sacrificial procession with priests and cows or bulls. On the simas we find, in between the lionhead spouts, remnants of short, "metope-like" scenes such as a chariot, a symposium, deed(s?) of Heracles and perhaps some scenes taken from other myths. There also seem to have been more continuous frieze-like compositions: many remains of battle scenes which possibly belonged to a Gigantomachy, a centauromachy and to the Trojan war. Further, there is a procession with a Persian participant. Naturally, because of the presence of Persians during most of the building period, we are not to expect any combats between Persians and Greeks or Amazonomachies (the latter symbolized the struggle of the Greeks against the Barbarians). On the whole, however, the fragments are much too small to provide precise information.

As for the photographs, many are by the author and, as these seem to have been made under far from ideal circumstances, they are not at all bad. But the comments on what we see in these illustrations are usually insufficient: for example, I have not found anything about the meaning of the Lydian inscription of fig. 8; what drapery and what part of the draped body is seen in fig. 15 and how is the drapery of figs. 16-9 explained (is there a long veil hanging down the back)? Hard to understand are also figs. 24-5 and 27, and is what looks like a string of pearls in fig. 28, a very long lock of hair? In fig. 57 many fragments are collected, but we are not told which: we have to find out for ourselves (*e.g.* B209 and 218); but what lionhead fragments are shown on the right? (I take it that B254-5 are on the left, but compare fig. 72). In this drawing by Murray (which is quite arbitrary, yet interesting enough) we get illuminating information on B218, fig. 89, which is here placed in a figure with a long kolpos: the reader could wish for more explanations of this kind, since he stumbles on puzzling fragments all through the plates. An extreme case is figs. 58-63 in which numerous bits of reliefs are collected (some of them more than once!), most of which return in the later illustrations, as the persevering reader, after much leafing through the plates, may eventually find out.

In this way our criticism might continue. On the other hand, the book provides important new material: 34 new fragments recently found at the Artemisium and the Johannes Basilica are here published in a concise Catalogue (figs. 115-160). Quite a number of them are unpublished, many of them are of high interest and some seem of superb quality (*e.g.*, the exquisite dancer cat. no. 9,

figs. 124-5). One or two are larger than life-size, even much so (Cat. nos. 4 and 6 which may perhaps have belonged to gate reliefs). Cat. nos. 1-11 are attributed to the sculptured drums and cubes, the others to the two simas. Often there are remains of colours. Unfortunately, however, these fragments seem not to have been integrated into the main text, for they are hardly mentioned at all outside the Catalogue (apparently they were added at a late stage).

Again, these catalogue entries do not distinguish male and female heads, though in most cases the distinction is clear enough. Fig. 121 has been reversed. Fig. 160, Cat. no. 34, is to be found somewhat out of place, under fig. 153 (its warrior is throwing a spear: a section of it is seen in front of the upper part of his helmet). Cat. no. 28 is a fragment of a Gigantomachy with a lion-helmeted Giant (figs. 151-2; here the description of the lion's teeth and the drawing of the Giant's eye and nose is difficult to follow). The distinction between right and left is more than once unintelligible: see, *e.g.* Cat. no. 12. It takes some effort to detect that Cat. no. 20, figs. 139-40, shows the tails of two horses together with the outline of the buttock of the foremost horse. Some fragments are even more puzzling (Cat. no. 31, fig. 156, for example).

Finally, one or two minor details in the text may perhaps be pointed out. The *Abb.* mentioned in the vert. files of the chart on p. 9 belonging to B 103, B136 etc. must all be corrected: 6 instead of 5, 8 for 7, 4 for 3, 7 for 6, 9 for 8. All references to the Caeretan hydriae and their dating should be revised (see esp. n. 221; but also the references to the hydriae on pp. 35-40, 44). The 'priest' with the panther skin, B90 fig. 30, who is discussed at length on p. 50 ff, should be compared to figures of Dionysus on Caeretan hydriae with the return of Hephaestus; one in Vienna and one in Rome (*CH*, nos. 5 and 14, text figures 5 and 17, p. 15 and 28; see *ibid.* p. 145 and n. 322).

This review may perhaps seem a little too harsh, but this is due to the unclear and therefore somewhat fatiguing organization of the book; there is no doubt that the reader will find much to his liking and many a welcome addition to his knowledge of this astounding temple.

J.M. Hemelrijk

N. Duval, E. Marin, C. Metzger (eds.), *Sculpture Architecturale*. Rome: École française de Rome, 1994. 319 pp., 100 pls; 28 cm (Salona I, Recherches archéologiques franco-croates à Salone). – ISBN 2-7283-0313-4

C'est entr'autres la présence d'églises diverses, à l'intérieur tout comme à l'extérieur des anciens remparts, qui révèle le passé paléochrétien de la ville dalmate Salone. Bien que la recherche archéologique les concernant ne soit pas encore achevée, et bien que, en outre, beaucoup de matériel doive encore faire l'objet d'une publication, on a pu entretemps se former une idée de la vie chrétienne à Salone. Les constructions les plus anciennes remontent probablement à la fin du 3e siècle. On situe cependant les plus grandes entreprises architecturales à partir de la fin du 4e siècle jusqu'au 6e siècle. L'architecture de l'église abonde en éléments sculpturaux. La présente publication – réalisée grâce à un travail de coopération franco-croate – offre une vue d'ensemble sur la sculpture architecturale connue jusqu'à aujourd'hui. Après une introduction d'Emilio Marin sur le contexte archéologique de la Salone chrétienne, suit une partie étendue réservée au catalogue, dans laquelle les trouvailles sont classées selon l'espèce. Cette façon de présenter comporte certainement des avantages, mais elle ne simplifie sûrement pas le travail de ceux qui désirent ranger les trouvailles d'après le site. On a également omis d'insérer les chapitaux au catalogue, ce qui rend la vue d'ensemble incomplète.

Les uns à la suite des autres sont traités: linteaux, encadrements et clefs d'arc, éléments de fenêtre; entablements et consoles; ciborium; supports de tables; tables et *piscinae*; ambons; piliers de chancel et poteaux-colonnettes monolithes; plaques de chancel; plaques ajournées; divers. Chaque chapitre débute par une brève introduction générale sur le sujet. Les descriptions, quant à elles, sont détaillées. On doit chercher les illustrations dans la partie destinée aux planches, ce qui demande un certain temps parce que la numérotation des planches fait défaut dans les descriptions. Les illustrations ne sont également pas toujours placées dans le bon ordre. On a choisi de représenter les objets par une photo et/ou un dessin, et à savoir le plus de représentations possibles par planche pour gagner de l'espace. En ce qui concerne la plupart des pièces, le lecteur doit se contenter de dessins. Cela n'est pas absolument un manque, parce que beaucoup d'éléments ne présentent pas de décorations d'importance. Si c'est le cas cependant, l'absence de matériel photographique complique alors tout jugement concernant le style. Cela a peu d'importance par ailleurs, car les photos, qui elles, ont été prises, sont généralement d'un format plutôt petit. La qualité en est également moyenne. Cette publication n'est pas destinée au grand public, ainsi que les éditeurs l'ont déjà indiqué eux-mêmes dans l'avant-propos, mais aux spécialistes désirant approfondir le sujet (p. XIV). Ceux-ci devront également patienter jusqu'à la parution des tomes suivants de la série Salone sur les inscriptions chrétiennes, le site de Manastirine, et l'inventaire et typologie des églises de Dalmatie et d'Herzégovine.

Mat Immerzeel

M. Vecchi, *Sculture tardo-antiche e alto-medievali di Murano*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1995. 140 pp., 224 pls., 28 cm – ISBN 88-7689-068-8 (Collezioni e musei archeologici del Veneto 38).

Située sur l'île de Murano à Venice, la basilique SS. Maria e Donato se caractérise par d'abondantes sculptures architecturales, issues principalement de la période entre le 6e/7e et le 12e siècle. Bien que, autrefois, V. Zanetti (1873, 1879, 1881) et H. Rahtgens (1903), leur aient témoigné un certain intérêt, on ne disposait cependant pas encore d'un relevé complet. La publication de Maurizia Vecchi, prise ici en considération, comble cette lacune. Ce catalogue apporte également un complément bienvenu au répertoire d'œuvres sculpturales paléochrétiennes et médiévales déjà connues en d'autres lieux de l'Italie du Nord, par exemple à Venise, Ravenne, Aquilée et Cividale.

Plutôt qu'une classification selon le genre et la fonction, l'auteur a donné la préférence à une visite guidant le lecteur, d'abord en longeant l'extérieur du bâtiment, puis à l'intérieur (cat. nos 1-145). On se rend ensuite au *museo vetrario*, dans lequel sont conservés les objets découverts lors de la restauration de la partie absidiale au 19e siècle (nos. 146-173). Les trouvailles les plus récentes, réalisées à l'occasion de fouilles italo-polonaises sur le Piazza (1983-86), sont exposées dans le *museo canonico* (nos. 174-218). Pour terminer, sont examinés les objets visibles dans le *campanile* (nos. 219-222), ainsi que quelques trouvailles isolées des fouilles (nos. 223-233).
Les chapitres préliminaires ne sont pas très développés. Après une introduction sur le matériel, l'interêt est reporté sur l'abside et la documentation de la restauration du 19e siècle (voir aussi p. 84-91). Est approfondie principalement la partie du catalogue dans laquelle presque 250 objets sont décrits un à un. Les sculptures font chacune l'objet d'une description, illustrée par une photo, chaque description étant composée de trois parties au maximum. En premier lieu est mentionnée la location exacte de l'objet, à laquelle s'ajoutent l'état actuel de conservation, ainsi que les mesures. Puis suit la description, complétée si nécessaire par une comparaison avec d'autres objets trouvés à Murano ou ailleurs dans la région. Enfin, les données bibliographiques sont citées, dans le cas où une sculpture a déjà fait l'objet d'une publication.
Dans l'ensemble, il s'agit de détails architecturaux, comme des chapitaux, des frises, des corniches, des ballustrades et des pierres de revêtement décorées (nos. 37-96). Cependant quelques sarcophages ou des fragments de sarcophages sont aussi représentés (nos. 114, 116, 123, 147-149, 152, 171 et 180), ainsi que des parties d'un sol en mosaïque, découvertes dans la basilique (nos. 181-183). Le matériel provient de plusieurs périodes. On relève entr'autres quelques objets utilisés comme *spolia* (1er-3e siècle après J.-C.; nos. 1, 2, 112, 116, 118 et 202), parmi lesquels on remarque un sarcophage issu probablement du 3e siècle (no. 116). La *tabula* centrale, flanquée de deux amours en lamentations, est pourvue d'une inscription plus tardive et d'une croix. Beaucoup d'objets, tels que les frises, les chapitaux et les fragments d'un ciborium datent de la période entre le 6e et le 10e siècle. Ceux-ci révèlent des influences byzantines, et montrent des motifs lombards et carolingiens comme des entrelacs, des motifs végétaux et géométriques. Cependant d'autres chapitaux et les pierres de revêtement caractéristiques situés à l'extérieur de l'abside, sont datés ultérieurement (11e-12e siècle). Les pierres de revêtement ont été réalisées au moyen de la technique-*niello*: le relief est bas et absolument plat. Il s'agit de représentations symétriques de motifs végétaux, auxquels s'ajoutent parfois des oiseaux, des cerfs ou des griffons. L'auteur suppose ici l'existence d'influences arabes, parvenues à Venise en passant par l'empire byzantin.
L'être humain est peu représenté, ce qui est caractéristique de la période à laquelle la plupart des objets ont été créés. Seul un fragment d'arche du 11e-12e siècle montre deux bustes d'apôtres (no. 195), si l'on ne prend pas les objets antiques en considération.
La publication est détaillée, cependant quelques notes critiques sont inévitables. Pour qui ne connaît pas la situation sur les lieux mêmes, la vue d'ensemble manque de clarté. L'histoire architecturale de l'église n'est pas approfondie. Il aurait été préférable d'insérer quelques photos d'ensemble dans la publication ou bien un plan et les élévations des murs sur lesquels l'emplacement des sculptures est indiqué. La datation des objets fait souvent défaut. Il faut cependant réaliser qu'il est souvent impossible de fournir des indications précises sur le genre de sculptures dont il s'agit. L'ensemble aurait gagné en clarté si, en fin de description, la période de création avait été mentionnée à chaque fois. Il en est de même pour les sortes de pierres utilisées (marbre blanc et de couleur, pierre calcaire). Celle-ci est parfois indiquée en tête de la description; en ce qui concerne d'autres objets, elle est mentionnée dans l'état de conservation, ou en cours de description. Le plus souvent cependant toute indication chronologique fait défaut. On peut situer la qualité de l'impression, de la mise en page et des photos, entre passable et bonne, mais malheureusement, on ne peut en dire autant de la reliure. Les pages de l'exemplaire qui m'a été offert pour rédiger cette critique, ont déjà commencé à se détacher à la seconde lecture.

Mat Immerzeel

G. GÜNTNER, *Göttervereine und Götterversammlungen auf attischen Weihreliefs. Untersuchungen zur Typologie und Bedeutung* (Beiträge zur Archäologie 21). Konrad Triltsch Verlag Würzburg, 1994. 170 pp., 65 pls., 1 fig., 24.5 cm. – ISBN 3-87825-047-9.

The book has appeared as the 21st volume in the widely acclaimed *Beiträge zur Archäologie*, edited by Heide Fröning, Tonio Hölscher and Erika Simon. This outstanding series consists of iconographical studies and, occasionally, publications of a specific category of archaeological finds. The book under review, dealing with the interpretation of images on votive reliefs from Attica in the Classical and Hellenistic periods, fits in perfectly with the tradition of the *Beiträge*. It is the corrected and updated version of the author's dissertation defended in 1988 at the Julius-Maximilians-Universität Würzburg. The work is well-organized and is technically flawless. It is divided into two sections. The first is relatively compact, containing a discussion on the material (pp. 7-116). This section is sub-divided into seven chapters (A-G), each of which dealing with one (group of) god(s). Because of the wealth of data, the summary of this part (p. 82-84) is very useful. Furthermore, this section includes nearly 500 (!) extensive notes and a bibliography. The second part of the book (117-170), presents a catalogue of 206 reliefs or fragments of reliefs, divided according to the seven categories explained in the first part. An index on classical names, a list of figures, and black-and-white photographs of 65 selected reliefs constitute the helpful appendices to the book.

The book discusses the interpretation of the images on Attic votive reliefs found in several sanctuaries and cult places in Attica and in other sites in Greece. Previous research in this area dealt with votive reliefs in general, or with the image of one figure or one group of figures only.

From these studies the conclusion emerged that representations of a solitary figure rarely occurred on votive reliefs. More often, divine groups were represented, almost always actionless, sometimes with additional smaller groups.
The study under review aims at presenting a more general overview of groups of gods on these reliefs, and tries to answer questions about the identity of the figures, and the meaning of their combined presentation. It investigates the (cultic) context in which the object was originally dedicated. Most reliefs were dedicated by well-to-do citizens, and not by farmers or herdsmen. In other words: individuals, members of a professional class, in most cases strongly connected to the cult. The combination of gods on the votive reliefs discussed by G. form no coherent group in a formal sense. There are two-, three-, and multi-figured scenes. The earliest date from the 6th century BC, and these come from the Athenian Acropolis. In the 5th century BC reliefs were also erected in sanctuaries outside Athens, mostly dedicated to chthonic gods. The reliefs are from collections all over the world, though the larger part (127) is displayed in the Akropolis museum, the Agora museum, and the National Museum in Athens itself.
Three important larger groups (A-C) are dominant in the study. They contain reliefs with Nymphs and Charites (54 pieces), with Meter Kybele (48 pieces), and with images of Asklepios (54 pieces). Votive reliefs with nymphs or other female triads occur frequently in Attica from the 4th century onwards. The author tackles the problem of the presence of these goddesses in combination with other gods by arguing for a cultic and natural connection between the divinities. Hermes, Pan, and Acheloos have their place next to the nymphs, who may may be regarded as their *kourotrophoi*. But also Dionysos, Demeter, and the Letoids belong to the same family of divinities, who were believed to interfere with the education of children and protected them in later life. The reliefs with Meter Kybele, who is presented with the same group of nymphs and gods, all belong to the same family. These reliefs were set in caves or small *naiskoi*, and sometimes small figures appear, that are believed to be gods of a lesser status and not, as was thought before, the dedicants themselves. The author concludes that these votive reliefs were dedicated to the universal mother of gods and her circle. They were not influenced by local imagery, but had typical Attic elements. Also the Asklepios reliefs are connected to the compelling of well-being. He is surrounded by fellow healing-gods and lesser divinities which form part of the same family.
The next group that is analyzed by Güntner is smaller (D), it consists of 27 reliefs with images of Demeter and Kore and three small groups of reliefs (E-G) figuring Artemis and Apollo (9 pieces), Herakles (7 pieces), and finally a rest group (7 pieces) with images of other gods than the ones dealt with before. Especially in the Eleusian reliefs it is extremely difficult to determine to which god(dess) the relief is dedicated, let alone why. A dedication to Demeter and Kore shows the presence of Asklepios, while on a relief dedicated to Asklepios, only the earth goddesses appear. Here it becomes clear that the numerous inscriptions on the reliefs have helped to understand their context. The votive reliefs picturing Artemis and Apollo, often in the presence of their mother Leto or their father Zeus, form a group that is better understandable than the previous groups. The Letoids are *kourotrophoi par excellence*, protectors of childbirth and children. The divine family triad seems to have had a strong meaning in social and political order of the community. Herakles, protector of youth, occurs on votive reliefs in combination with other gods, only if they share a cult, or have a kinship that can be argued for. He is a very popular figure, and it is not explained why, for instance, only a small group of the Heracles reliefs is dealt with. Finally, the author discusses some isolated images of gods on votive reliefs that can be pointed out as the main receiver of the dedication, like Acheloos, Bendis, Aphrodite and Amphiaraos. One relief is particularly enigmatic (G 1, p. 72-73), showing Acheloos' mask in the presence of seven Olympic gods and goddesses.

Güntner concludes that we have to bear in mind that on the Athenian Acropolis many different gods were worshipped and that in the case of Attic votive reliefs, there are conditions for a combination of divinities. There always is a main figure, to which other divinities, from the same divine circle, have been added. The positioning and arrangement had been copied from large relief sculpture and by overlapping different votive relief types. According to the author, the reliefs are Attic in every detail. They were exported on a very large scale, as many Attic reliefs with Attic gods have been discovered far outside Attica, and no local influence has been found in the style and manufacture of the reliefs, nor in their subjects. In a final attempt to explain the combination of divinities and their relation to local cults, Güntner points towards the possibilities that lie in analysing the character of the sanctuaries in question. In every case the reliefs involve *Soteres*, protective divinities, saviours that can be called upon on every occasion that centres on misery in life. Many gods shared the same function and were brought together in one sanctuary, often near the Acropolis. It is also thought that most sanctuaries outside Attica had close connections to the Athenian cultic centre on the Acropolis, where, as we know from the study of T.L. Shear, different gods were worshipped.

Divine assemblies always have been a curious phenomenon in sculpture, especially in connection to their meaning and importance. Who has not been intrigued by the enigmatic Parthenon processions, or by the architectural terracotta decoration in Central Italy with their complex imagery of gods and goddesses? For what reason were they chosen, and had the combination of specific gods a specific meaning? Or was there no significance at all, and were the reliefs ready-made products, and sold to the dedicants who visited the sanctuaries? Unfortunately, this book fails to answer these questions.
The publication under review is, in my opinion, somewhat diffuse in the final results of the inquiry, although the conclusions seem cautious and well-thought-over. However, the treatment of the material tends to be rather dull, with a overflow of details and names. The book is certainly written for specialists and seems to be exclusively meant as a contribution to the discussion-in-the-field on Attic votive reliefs. It adds, however, little to that

discussion. Modern study of Attic votive reliefs found in public sanctuaries and cult centres can tackle a more general problem involving unknown or nameless patron gods, and may shed light on their significance to the common people. These simple reliefs share hidden information on the social status of their dedicants, as they cannot be regarded as plain votive gifts, but had a representative character which expressed the public status of the founders, the dedicants. It makes very clear that further study on the subject is necessary.

Patricia S. Lulof

Peter Danner, *Westgriechische Firstantefixe und Reiterkalyptere*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp Von Zabern, 1996. 113 pp., 2 figs., 28 pls.; 30 cm (Salzburger Studien zur Archäologie) – ISBN 3-8053-1739-5.

Danner's book on Greek crowning roof-decoration in stone and terracotta (acroterions) [*Griechische Akrotere der archaischen und klassischen Zeit* (Roma, 1989)] laid out a clear trajectory for future research. It was self-evident that the same category in terracotta in Southern Italy and Sicily needed a separate study, since a large part of the material had remained unpublished. In his new book Danner deals with two categories of terracotta crowning elements, the *Firstantefixe* and *Reiterkalyptere*: unique, often handmade decorations that were attached to the front of the large, semi-circular ridge tile (*kalypter hegemon*) covering the ridge pole (*columen*) of the terracotta roof. Crowning the highest point of the pediment, the *apex*, they constitute the most eye-catching elements of Archaic roofs in Italy. These decorations are also called central acroterions or ridge-pole decorations: central antefix-shaped (disc) acroterions and central equestrian or horsemen acroterions. The book has been organized as follows: a compact introduction discusses the definition of the terms *Firstantefixe* and *westgriechisch*, and the history of study on the subject. Special attention is given to chronology. Like Western Greek art in general, architectural terracottas as a specific category pose great problems in dating. In most cases the architectural terracottas have been poorly preserved, which makes stylistic analysis difficult. If, however, the attribution to a building is certain, and the date of the building's destruction is known, this supplies a *terminus ante quem* for the roof and its decoration. But apart from this, architectural terracottas never had a long life. They were endlessly remoulded and re-used. Hence, dating, let alone absolute dating, is virtually impossible.

The bulk of the book is strictly divided in two parts; the *Firstantefixe* (12-79, 94 catalogue numbers) and the *Reiterkalyptere* (80-106, 28 catalogue numbers). Each section contains an annotated catalogue with clear descriptions and a short analysis of the pieces, divided by attribution. A highly interesting section deals with examples of architectural decoration that have been erroneously regarded as *Firstantefixe* (23 pieces) or *Reiterkalyptere* [one piece]). The groups are sub-divided according to typology (flat discs, curved discs, palmettes, volute-palmette ornaments, Gorgoneia, animals and *Mischwesen*, Acheloos masks, female heads, female busts with raised arms, female heads with Phrygian hats, male busts, *pothnios hippon*, mythological subjects). For the equestrian statues no division was necessary.
After the catalogue follows an interpretative text, clearly organized in chapters on separate subjects: manufacture, shape, style, the attachment to the roof, reception of Greek architectural elements, influences from other regions, geographical distribution, chronological framework, other examples of ridge-pole decoration, relation between decoration and character of the building, summary. A final chapter draws conclusions on the category of ridge-pole decoration in general (107-108). There are two appendices that list illustrations and museums.
The textual parts are succinct, which makes the book easy to use. The quality of the photographs is invariably high. In my opinion, however, the number of illustrations is insufficient. Additional small drawings would have been of great help to the reader, as would have been scales on the photographs.

The focus of Danner's study is on the attribution and determination of the pieces and fragments of disc-shaped acroterions (the largest group) and equestrian acroterions. The first group strongly resembles the smaller, mould-made, lateral antefixes, but can be differentiated by its large size (usually over 0,40 m wide), small nail-holes to fix the plaque to the beam, its manufacture (sometimes without the help of moulds) with undercutting, re-touching, worked-out details, and, finally, the position of the imbrex at the back, at the very top edge of the piece. These details cannot be found in the 'normal' antefixes. Ridge-tiles invariably resemble large *imbrices*. In the case of the equestrian acroterions it is more difficult to find arguments for an attribution to the category proposed by Danner. The statues are often fragmentary, and many arguments for regarding the fragments as equestrian acroterions, rely on the find circumstances. Some of Danner's attributions seem dubious to me. Positive evidence for my doubts can be found in F 27 (Pl. 10,4) which is described as a Gorgoneion antefix from Cirò which has a width of only 30,0 cm and of which many examples are known to us as lateral antefixes. Pl. 16,4 (p. 77) puzzles me in particular. This is a fragment from the Maiuri excavations at the tempio 'dorico' in Pompeii, which can be attributed to a large acroterial statue of a female figure. This fragment is however attributed to a disc acroterion, and used as an argument for the possible fixing of disc acroterions on the angles of roofs, similar to the small terracotta models from Rosarno and Sabucina (pl. 15.3,4). Otherwise, I am convinced that Danner checked his data thoroughly. The section discussing the 23 pieces that have been erroneously regarded as *Firstantefixe* (by well-known scholars in the field) is of particular interest. Some of the pieces are very famous, like the 0,50 m square plaque with Medusa and Pegasos. Others (Fb16) are relatively unknown, and enigmatic in their function: the fragments of running Gorgons belong to small *columen* and *mutulus* plaques, decorating the pediment of a temple, like in Satricum (P.S. Lulof in *MededRom* 56, 1997). In South Italy temples could be equipped with two types of roof-systems, one with simas and eaves, with ridge antefixes

as well as spouts, the other with antefixes and eavestiles. In addition, small buildings are thought to have served as treasuries or grave monuments in the area directly surrounding sanctuaries. These also had terracotta roofs with central acroterions of the same size as the lateral antefixes as the temples. Houses are known to have had frontal ridge-pole antefixes as well (Himera, Naxos). From this it may be clear that one of the difficulties in studying architectural terracottas is indeed the attribution to a roof.

The analysis of the *Firstantefixe* centres on their structure and chronological development, which may be compared to the development of the sima decoration, from simply painted decoration in the late 7th century to a more complex structure in the early 5th century. In general, the discussion follows the types that Danner distinguishes. The development starts in the Greek Motherland (the disc-shaped frontal ridge-pole antefix comes from Laconia in particular, the Gorgoneia types come from Northwest Greece and Ionia). Stylistic analysis leads Danner to believe that the Hellenization of South Italy and Sicily and the *Hinterland* came in two simultanuous waves: through the imports of Greek goods (in this case moulds), and through imitation and translation of the Greek achievements (roofs and iconology). Danner's dating needs a few corrections. On p. 63, Danner discusses the type of Acheloos heads. He uses the chronological table of the strongly critized study of Riis on 'Campanian heads', and dates the London Acheloos acroterion (Fa4) in the middle of the 5th century BC instead of the late sixth century BC.
In a chapter on the shape and measures of the material Danner points out that most of the frontal ridge-pole antefixes are circular in shape and relatively large in relation to the ridge-tile at their back. Some categories (the *potnios hippon* for instance) are horseshoe-shaped. An overview of the sizes of the antefixes is given in a table, which tells us that the width of a disc-shaped acroterion used to be between 0,35 and 0,45 m. The largest acroterions (width over 0,50 m) occur in Campania. For scholars working on the reconstruction of roofs, by far the most interesting chapter is the one dealing with the position of the frontal ridge-pole antefix within a roof-system and its attachement to a roof (p. 70-73). It appears that a strong case can be made for the hypothesis that *Firstantefixe* exclusively decorated small buildings. What kind of buildings? Danner does not dwell on the issue, but in a compact section (p. 76-79) he refers to more than one example where the type of decoration reflects the character of the building it sat on, be it religious or funerary. In the case of the male busts acroterions it is relatively clear what their meaning was, as they have been found in necropoleis and doubtlessly decorated tombs of male 'heroes'. The *Potnios Theron* acroterions are connected to palaces (p. 72), referring to the possibility that the indigenous aristocracy was eager to take over the 'lord of the horses' from the Greeks. The palmette-and-volute antefixes decorated private houses in Sicily; the disc acroterions have been found around temples connected to the Motherland; and, finally, Gorgoneia and Acheloos masks were exclusively used for sacral buildings dedicated to chthonic deities. Danner also discusses the geographical distribution of the frontal ridge-pole antefixes, which is summarized in table 2 (p. 75). While it is important to recognize that in Sicily and Campania Gorgoneia were especially popular, the choice of subjects greatly differs. Figurative subjects, especially human heads, were preferred in Campania, and the strong impact of Tarantine influence in this region cannot be underestimated.
In general, Danner concludes that the frontal ridge-pole antefixes, if part of a roof covering sacral buildings, are important witnesses for the Western Greek cults. Contrary to the Motherland where only two types of central decoration are found (discs and Gorgoneia), the central acroterions of Western Greek roofs with eavestiles and antefixes, used for smaller temples and funerary and private dwellings, turn out to be a highly appreciated form of architectural decoration, especially in the Archaic period. Campania turns out to have the richest sources in this decoration, with many different types surviving far into the Classical period, perhaps under influence from the North, with Latium and Etruria.

The second, much less extensive, part of the book exclusively deals with equestrian central acroterions: monumental decorations in the shape of a horse-and-rider attached to the front of the ridge-tile. Sicily is the main source of this quite extraordinary category of architectural decoration, which proved to be fashionable in the early 6th century BC. It is a difficult category, since the horses and riders are fragmentary (28 cat.nos. with 86 entries), and often found in one place, although belonging to a wide range of different types and systems: for instance, Gela supplies over 30 fragments of at least nine horses and riders, found near the Athenaion (Temple B), but belonging to several buildings. Danner describes and analyses the fragments with the utmost care, commenting upon earlier opinions and drawing very credible conclusions.
After a brief discussion on the attachment of the horses to the *kalypter*, a description of the types, the style and chronology, and their size (the acroterions are generally life-size, or slightly under life-size), Danner turns his attention to the actual visibility of the horsemen acroterions (in many cases there was more than one horseman on one roof), in relation to the raking sima and (eventually) the frontal ridge-pole antefixes. A model from Sabucina (pl. 15.4) turns out to be very illustrative (p. 102).
Subsequently, we are told that this category of roof decoration is relatively rare, and seems to be exclusive for the Sicilian region, because it had no counterparts on the mainland. Its significance for and relation to the temples they decorated is explained on p. 104-106, where Danner argues that the horsemen represented the Dioskouroi, and reflected the horse-loving mentality of the Sicilian aristocracy.
Danner then tries to tackle the problem of the origin of the Sicilian horsemen acroterions by pointing to the decorated ridge-poles that are found in the North, in Murlo (Etruria). Danner's solution that this type of roof-decoration originated in an Etrusco-Italic tradition, is not entirely convincing. There are three important factors to be considered here. First, the Sicilian horsemen are relatively early, the first half of the 6th century, and so are the famous Northern Etruscan acroterions from Murlo. The Murlo pieces are unparalleled in that early period, whereas the

great bulk of Etrusco-Italic ridge-pole figures only came to full development in the late 6th century and early 5th century BC, too late to be of any significant influence for the Sicilian horsemen. Second, in Campania the existence of a similar category has never been established. Were Etruria the main provider of this type of roof-decoration, Campania would never have been left untouched. Only in the late 6th and 5th century, some Etrusco-Italic influence in roof decoration is detectable in Campania, as has been demonstrated in Pompeii. Finally, we have the model from Sabucina, an indigenous creation from the early 7th century BC. This piece is probably the most important argument for regarding the horseman acroterion as a pure Sicilian creation. What I propose is that the horsemen acroterions were created independently from the Motherland, and may well have been influenced by a tradition originating in the East, or through early contacts with the East. We also have this reference in the case of Murlo (I. Edlund-Berry, *The Seated and Standing Statue Akroteria from Poggio Civitate (Murlo)*, Rome 1992). This influx must have occurred simultanuously in Sicily and the far North, as early as the late 8th or early 7th century BC.

This study is the result of Danner's investigations carried out between 1988 and 1995, and may be regarded as a definitive publication of this category of terracotta crowning elements. What distinguishes Danner's study from the previous ones on this subject, is its thoroughness and completeness. It provides a complementary value for major publications on the subject in general, such as the recent book of Nancy Winter (*Greek Architectural Terracottas from the Prehistoric to the End of the Archaic Period*, Oxford 1993), and especially in the light of recent publications on Western Greek architecture (D. Mertens, *Der alte Heratempel in Paestum und die archaische Baukunst in Unter-Italien*, Mainz am Rhein 1993 and the forthcoming publication of *Il tempio 'dorico' del Foro Trangolare di Pompeii* by J. de Waele). The next step would be to analyse the acroterions from Magna Graecia in the context of roof-systems and buildings. This is, of course, beyond the scope of this book and probably beyond the possibilities of any scholar given the scarcity of evidence.
Magna Graecia has been at the centre of attention since the monumental exhibition on Western Greek art in Venice, in 1996. Danner is among the many scholars who acquitted themselves of the task to re-excavate systematically a corpus of material that was in danger of being lost in the Italian storerooms. Fragments of these remarkable architectural terracottas have had a long history of misinterpretation, or have been, unjustly, disregarded for a long period of time. They have shared this fate with many categories in terracotta roof decoration. Danner's book is therefore a valuable contribution to the study of the terracotta roofs of Western Greece.

Patricia S. Lulof

Corpus Speculorum Etruscorum. U.S.A. 3: New York, The Metropolitan Museum of Art, by Larissa Bonfante. Roma: "L'ERMA" di Bretschneider 1997. 186 p., ill., 33 cm. ISBN 88-7062-997-X. Prize: $ 95.

Corpus Speculorum Etruscorum. France 1. Paris – Musée du Louvre. Fasc. III, by Denise Emmanuel-Rebuffat. Roma. "L'Erma" di Bretschneider 1997. 190 p., ill., 33 cm. – ISBN 88-7062-946-5.

The third fascicle of CSE U.S.A., written by America's best Etruscologist, L. Bonfante, contains a catalogue of twenty-five mirrors in the Metropolitan Museum. One mirror is completely false, 21 are Etruscan and 3 Praenestine. The history of the collection, descriptions, iconographic and stylistic analyses, datings, extensive bibliographies, indexes, concordances, photographs and drawings are all of excellent quality. Some mirrors show the frequent representations of a Lasa or conversation scenes with Dioskouroi (third or second century B.C.). No. 4 has on its reflecting side a secondary inscription: Cracna. This nomen gentilicium indicates that the owner was a man. In case of a female owner the inscription would have been: Cracnei. The remaining mirrors are most fascinating because some have hardly been published; eleven bear inscriptions. From the fifth century are three mirrors, one showing Memnun, his mother and Achle (Memnon and Achilles) with sub-archaic elements. Most epigraphical mirrors date from the fourth century B.C. Very interesting is an exceptional mirror (no. 7) with Alcestei and Atmite showing the combination of two semantic layers: Alkestis' return from Hades and her reunion with Admetos. Alcsentre's seduction of Elinai with the aid of Turan (no. 9) shows Helena's dilemma in front of her lover Alexandros. More problematical remains the interpretation of a scene with Thalna, Menrva and Sime (no. 10). It is not clear why more or less Dionysiac figures are in the presence of Minerva. Some scenes are unprecedented in Greek art, for example Pele surprising Thethis during her toilet in the presence of Calaina (Peleus, Thetis and the Nereid Galaina; no. 14). The Doric origin of the latter name might point to an Apulian model. No. 15 represents Uthste, Cerca and Velparun (Odysseus, Kerka and Velpanor). In the Odyssey Elpenor does not assist Odysseus while he is threatening Kirke. He may have been added for reasons of symmetry and because couples of friends are popular on mirrors. Very unusual is a mirror showing Prucnaś, Zipuna and Thalna (no. 20). If Prucnaś is a male nomen gentilicium, it implies that the owner wishes to associate himself with two goddesses or personifications from the sphere of Turan (Aphrodite). The epigraphical, massive handle mirrors from the third century show, as usual, combinations of heroes of the Trojan war, probably in a non narrative way (nos. 17 and 18). It seems that the engravers of this kind of mirrors were interested in (love) couples or partners. An exception is no. 11 representing Esplace (Doric: Aisklapios) bandaging the wound of Prumathe (Doric: Promatheus) in the presence of Menrva and Hercle. One of the open questions of this extraordinary scene, not known from ancient authors, is why there is a building at the background. This kind of temples or palace frequently occur on mirrors. A satisfying explanation has not yet been found. Is it an attempt to 'domesticate' Greek myths like the Birth of Jesus in Flemish landscape paintings? As for the mirrors made at Praeneste (Palestrina), the oldest, most splendid one shows the famous scene with Perseus and Athena visiting the Graiai (no. 22; ca.

360 B.C.). It is circular and it bears Etruscan inscriptions. It was made by Etruscan craftsmen at Praeneste before Latium was definitely conquered by Rome. No. 7 is piriform with Latin inscriptions; it has a curious scene with Iupiter on an altar flanked by Iuno (next a female herm with genitalia) and Hercele (next to a phallus). The disputed scene may refer to a lectisternium for Iuno and Hercules, organised "when a son of noble family was born." Bonfante presumes that the inscription Iovei (dat.) on the altar implies that this object was dedicated to Iupiter. On a mirror from Orbetello (*ES* 325, see below), however, Iupiter is called Diovem (acc.), which may indicate that sometimes non nominative inscriptions reflect oral tradition.

The composition of the bronze of 11 of the 25 mirrors has been analysed with the aid of Inductively Coupled Plasma Emission Spectroscopy (ICP) by the Hygienic Laboratory of the University of Iowa. Miror no. 1 has 5.3% lead, which seems to be unusual. It may be explained by the fact that the sample has been taken from the handle instead of from the disc. It is to be hoped that the other mirrors will also be sampled and analysed.

We express our thanks to Larissa Bonfante and her many collaborators for this very readable and beautiful CSE fascicle. Since it is being sold as the catalogue of Etruscan mirrors of the Metropolitan Museum it has a dust jacket entitled "Etruscan mirrors" with a magnificent colour photo of the Thethis mirror mentioned.

Not less impressive is the third CSE-fascicle of the mirrors in the Louvre, written by the mirror-expert Mme. Denise Emmanuel-Rebuffat. This presents 28 tang mirrors, twenty-four of which show engraved scenes (3 engravings are false). Some find-spots seem to be known: Caere, Viterbo, Perugia; 2 items come from the La Tolfa-necropolis (respectively dating from ca. 500 and 400 B.C.). Particularly interesting are four pear-shaped Praenestine mirrors, dating from ca. 350 B.C. The item found at Praeneste shows the famous scene of Taseos, Luqorcos and Pilonicos Taseio filios. Mrs. Emmanuel does not accept the old interpretation that the engraver made a mistake writing wrong names instead of Telephos and Orestes. The scene would represent Lycurgus' Madness.

Two Praenestine mirrors have been found in Etruria. One near Orbetello. It presents Venos, Diovem and Prosepnais. Mrs. Emmanuel explains the accusative form Diovem by adding a verb: (Prosepnai) adloquitur Diovem. Prosepnais would be a genitive, of Greek or Latin origin. The nominative *Prosepnai, however, may be, a mixture of Lat. Proserpina and Etr. Phersipnai. The other mirror was found at Toscanella (Tuscania). This is interesting because also a Praenestine cista was found in one of the Tombs of the Curunas at Tuscania. The artifacts show the artistic relations between Southern Etruria and Praeneste. As for the Etruscan mirrors most fascinating are those with inscriptions. They show Turan and Thalna, possibly the personification of Iuventas; the Marriage between Hercle and Hebe; Anchrs (according to H. Rix: Anchis = Anchises) and Thalna who is playing with a *rhombos*; Uthste, Cerca and Velparun; Lunc and Urphen (Lynkeus and Orpheus as mantis; the curious form Urphen is not explained); Pile (Oileus) and Hercle. All descriptions are careful, interpretations (correcting mistakes in the LIMC) and datings extremely prudent. The metallographic analysis shows that mirror no. 26 is exceptional. It is one almost completely of copper. Mrs. Emmanuel has made a fascinating and very valuable fascicle which will stimulate further research, especially on mirrors made at Praeneste.

L.B. van der Meer

TOMASZ MIKOCKI, *Sub specie deae. Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses. Étude iconologique*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1995. 311 pp., 37 pls.; 29.5 cm (Rivista di Archeologia Supplemento 14). – ISBN 88-7689-111-0.

Il volume raccoglie e discute i numerosi ritratti di membri femminili delle famiglie imperiali romane che hanno come elemento speciale un aspetto divino. Le persone in esame, da Livia fino a Elena, si sono fatte rappresentare sotto la specie di una divinità o, con attributi di talune dee. Non è dissimile dal costume delle persone private che si vedono eternizzate *in formam deorum/dearum*, cioè dopo la morte, ma le sovrane si fanno anche vedere da vive con un'autorità divina che deve renderle più venerande o politicamente più importanti. Mikocki mette in evidenza la vastità delle varianti e allo stesso momento la restrizione a pochi tipi. Quando egli sistema, in uno schema molto illustrativo (p. 125), ben 39 divinità usate da 37 donne, se ne deduce in uno sguardo che esse sono da dividere fra vere divinità 'di carne ed ossa' come Venere, Giunone e Cerere (quella più adattata) e personificazioni (Pace, Eternità, Salus ecc.), le ultime quasi sempre in pochissimi se non un solo caso.

Il volume si articola in tre capitoli di saggi ed un catalogo di 491 monumenti, inclusi testi letterari ed epigrafici. La monetazione è, s'intende, sempre rappresentata con un solo caso, mentre i ritratti glittici e quelli a tre dimensioni sono stati inseriti al più completo. Ogni scheda per ogni imperatrice e principessa viene direttamente articolata secondo le varie divinità. Segue una bibliografia ricchissima dove mi sembrano mancare pochissimi titoli, le note (ben fatte e non esagerate), le tavole ed alcuni indici. Le tavole sono ricche e, a prima vista, non chiaramente disposte, in quanto non rispettano l'ordine del catalogo secondo la cronologia delle dame di corte, ma, come si accorge man mano usando il libro, secondo l'iconografia delle divinità, da Cerere a Nephtys/Nike. Le didascalie delle immagini non sono che rimandi ai numeri di catalogo – semplice ma chiaro.

La divinizzazione in forma ritrattistica si articola in un'assunzione fra gli dèi dopo la morte come *diva*, un'assimilazione con una divinità, per esempio Livia Fortuna, ed un'associazione con un culto (soprattutto a forma di epigrafi). La seconda categoria è quella più frequente; l'accento viene messo su ritratti di carattere ufficiale.

I due capitoli principali si rispecchiano: nel primo (p. 13-85) si dicutono le persone ed i loro trasvestimenti divini secondo la cronologia, nel secondo (p. 87-118) si parte dalle divinità. Il terzo capitolo (p. 119-148) tenta di individuare

tendenze specifiche, l'interdipendenza fra divinità scelta e città o provincia nonchè i cambiamenti nell'arco dei tre secoli trattati. Una lettura integrale così ha il rischio di trovare varie ripetuzioni, ma uno che cerchi un determinato aspetto ha la sicurezza di non mancare un essenziale. L'autore si comporta come vero docente ed agevola così la consultazione, pur con il rischio di dover ripetere pensieri anzicchè rimandare a pagine precedenti. La lettura insomma è gradevole e facile: un'articolazione ben ripensata, con sottotitoli per i paragrafi che rendono anche commoda una rapida consultazione.

Non sorprende la conclusione che Livia, la primadonna fra queste signore imperiali, conosce la variazione più ampia di possibili divinità e, allo stesso momento, il numero di ritratti maggiore. Lei o forse piuttosto gli ideatori di Augusto delineano una propaganda ufficiale secondo la quale l'imperatrice svolge un ruolo fondamentale come simbolo della dinastia e della salute dell'impero. Già con lei comincia l'uso di Cerere come divinità principale in merito, e non – come sorprende forse – la madre dei Romani, Venere, o Giunone, che rimangono al secondo ed al terzo posto. I membri successivi della dinastia giulio-claudia seguono l'esempio della madre, nonna ecc. Un altro *boom* consiste nella propaganda di Faustina Maior e Faustina Minor nell'epoca antoniniana. A proposito delle altre femmine imperiali non si conosce una tendenza dominante.

Molte delle personificazioni si verificano in combinazione con quelle del consorte: l'imperatore come Giove, l'imperatrice come Giunone e così via. In tali casi l'aspetto familiale, dinastica è un fattore di grande importanza. Famosissimo il gruppo di Faustina Minore e Marco Antonino da Venere e Marte (p. 66), curiosa la coppia Antonia Minore e Claudio come Cerere e Trittolemo su un cammeo a Parigi (tav. IX), da spiegare come espressione di un rapporto con i misteri di Eleusi (p. 39).

Certo, si riscontrano tanti problemi riguardanti l'individuazione dei ritratti, per esempio l'Antonia Minore in veste di Venere (p. 41-42). In tanti casi sorgono dubbi sulla precisa attribuzione, ciò evidentemente in primo luogo con le gemme, ma anche con molti busti. I dati numerici (cf. p. 125) per questo motivo sono da interpretare con cautela. Un altro punto debole (non di Mikocki) è la rosa di interpretazioni possibile per vari monumenti, in senso che la divinità scelta è ambigua: per esempio p. 35 e no. 165, tav. XI un cammeo a Schaffhausen con Livilla come Fortuna, Pace e Felicità.

Un desideratum sarebbe stato un confronto numerico fra i ritratti normali e quelli *sub specie deae*: anche se non esistono cataloghi esaurienti per ogni imperatrice o principessa e vi sono tanti problemi con l'individuazione di un ritratto, con tutti gli studi sulla ritrattistica potrebbe essere fattibile un tale calcolo. Da quanto scritto non evince il grado di (a)normalità dell'usanza fra le dame di corte. Il fenomeno di *consecratio in formam deorum* della gente comune non è mai calcolabile, dato che in generale non possediamo esemplari delle due classi di ritratti per la stessa persona. Qui invece sì. Evidentemente, un'analisi statistica è problematica per la perdita di molto materiale, per non parlare dei problemi delle donne colpite da una *damnatio memoriae* (per esempio Agrippina Minore p. 42, Messalina p. 44).

È uno studio esemplare che rende chiaro tutti gli aspetti della questione e che invita ad una riflessione più profonda sulla situazione delle signore di rango imperiale. Magari si saprebbe se fosse una scelta loro o sempre una da parte dell'imperatore ed i suoi ideologi, o dalle città provinciali. L'atteggiamento personale per forza rimane alquanto in ombra.

Eric M. Moormann

Stefano de Caro, *La villa rustica in località Villa Regina a Boscoreale*. Roma: Giorgio Bretschneider, 1994. 277 pp., 58 figs., 20 pls., 8 plans; 30 cm (Pubblicazioni scientifiche del centro di studi della Magna Grecia dell'Università degli studi di Napoli Federico II; 3 serie, vol. I). – ISBN 88-7689-117-X. – LIT 120.000.

Abbiamo qui la prima monografia interamente dedicata ad una villa rustica nelle zone limitrofe di Pompei. I vari scavi attorno a 1900 che portarono alla luce ville di vario genere non vennero quasi mai pubblicati in modo decente (cfr. ora A. Oettel, *Fundkontexte römischer Vesuvvillen im Gebiet um Pompeji*, Mainz 1996) ed anche quelli successivi non hanno goduto la fortuna di una documentazione adeguata, come per esempio la Villa dei Misteri. È lo stesso autore quello che dopo la scoperta nel 1977 ha messo alla luce questa villa nel suburbio pompeiano, quando era ispettore e poi direttore degli scavi. Il modello per l'interpretazione, per quanto pare dalle numerose citazioni, è il lavoro monumentale di A. Carandini c.s. sulla villa di Settefinestre presso Siena.

Fausto Zevi, allora soprintendente, tenta di dare un inquadramento storico (p. 5-13); segnala la nostra ignoranza a proposito dello hinterland pompeiano. I suoi propri lavori sulla storia più vecchia della città spingono Zevi a pensieri suoi sullo sviluppo urbanistico di Pompei, sempre interessanti ma qui in parte alquanto fuori luogo. La sua ipotesi che varie ville fossero ubicate in corrispondenza con la rete viaria pompeiana del 300 a.C. circa viene confermata anche da questo scavo: la villa 'Regina' si trova su uno degli assi della *centuriatio* sannitica, cioè lungo la stessa strada fuori Porta Vesuvio della Villa dei Misteri (p. 12, cfr. pp. 20, 27). Con il suo excursus Zevi ha voluto evidenziare gli stimoli che escono da questo studio di un dettaglio. E ciò con merito.

Il volume si articola in cinque capitoli più un appendice, bibliografia, foto e piante pieghevoli.

Il capitolo 1 (pp. 19-25) documenta lo scavo che durava fino a giugno 1980. De Caro fa notare le difficoltà metodiche che impediscono uno sterro alla regola (p. 21): bisogna tener conto che i resti stanti non crollino e che non si perdano i dati nei buchi all'interno dei lapilli, che si notino bene i luoghi di ritrovamento di elementi dopo riutilizzabili eccetera. Il metodo non differisce sostanzialmente da quello sviluppato all'inizio del Novecento da Vittorio Spinazzola. D'altro canto una lettura attenta della stratigrafia, finora non frequentemente eseguita, ha evidenziato attività tardoantiche (con notevoli disturbi nel corpo edilizio) ed i vari momenti dell'esplosione vesuviana (fig. 1, p. 24), per cui la ricostruzione dello stesso disastro vulcanico può essere precisata.

Il capitolo II (p. 27-94) costituisce la descrizione dell'architettura e delle sue parti. Non è commoda la numerazione dei 18 ambienti, apparentemente sempre quella dello scavo. La pianta dell'edificio si presenta irregolare, non solo a motivo di momenti diversi di costruzione, ma anche per la povertà della struttura (p. 28). Si distinguono: entrata XIV, usata anche per carri; deposito XII con riparazioni antiche e pieno di suppellettile originariamente sistemato su scaffali lungo le pareti; torcularium IX-IXbis; cucina II, con focolare e forno; triclinio IV, ambiente con pitture; fienile VIII, individuato grazie al materiale vegetale carbonizzato, con un soppalco dove era allestita una stanza con pitture più una terrazza che dava sul portico; aia-essicatoio XVII; cella vinaria I, ipetrale, con 18 dolii sul lato ovest; pozzo di cisterna V dove l'acqua piovana raccolta nel peristilio veniva raccolta; cubicolo Vb, con decorazioni parietali, in corso di ristrutturazione; corridoio XI; ambiente XVI, con funzione ignota; porticato I, nucleo centrale della casa. Tracce di un secondo piano sono state individuate sopra i vani presso l'ingresso. I bolli su tegole risultano quasi tutte di fabbricato locale da officine già note (fig. 21), fra l'altro della famiglia degli *Eumachii.*
Un elemento di grande rilievo nello scavo è la partecipazione di Wilhelmina Jashemski che con la sua équipe americana ha potuto rintracciare i resti botanici dello hortus attorno al casale durante tre campagne nel 1980, 1982 e 1983 (cap. III, pp. 95-114). Si è ritrovato un viottolo verso l'ingresso XIV con tracce dell'uso da un carro (forse quello ritrovato con un asse delle stesse dimensioni). Il vigneto era sistemato a forma di *vitis compluviata* (pp. 99-101), sistema più frequente in Italia consistente di una rete di pali con travi da connessione lungo le quali si sviluppano le viti (fig. 29.5); la rete comunque era poco regolare. Fra le trecento viti (p. 98) si trovavano vari esemplari giovani piantati poco prima del 79. Inoltre si sono verificati noci, albicocchi, mandorli, due platani e due pini ed un pesco (fig. 28). Al lato sud, accanto a XVI, si estendeva un orto che riceveva acqua dalla cisterna in V. Un'analisi precisa del suolo sottilinea la fama della *Campania Felix* in antichità, cioè che fosse estremamente fertile. Si sono identificati oltre 80 tipi di polline. A proposito di animali, sono state determinate a parte il cadavere di uno ed ossa di altri maiali, ossa di pecore e/o capre, di una mucca e di un cane. Per la prima volta la Jashemski ha avuto la fortuna di individuare uccelli (folaga, porciglione e fringuello, p. 114), di cui i resti si trovavano fra i rifiuti di pasti. Il punto interrogativo concernente la presenza di un ermellino ed una martora (p. 114; cfr. De Caro a p. 123 n. 211) si risolve, stando al classico O. Keller, *Die antike Tierwelt*, Leipzig 1913, 1, 160-172: erano animali tenuti per la caccia ai topi.
A pp. 115-130 (Conclusioni) De Caro tenta di inquadrare il complesso nell'ambito dell'*ager pompeianus*. Distingue tre fasi edilizie delle quali quella augustea si presenta al più chiaro: si costruì più o meno quanto vediamo ancora, mentre dopo man mano si ampliava seguendo le necessità. Delle tracce anteriori all'occupazione romana di Pompei purtroppo resta poco, il che vale anche per altre ville (p. 117). Nel 79 si stava apparentemente rinovando sia il vigneto che l'edificio, ancora a motivo del terremoto del 62 o di un altro (p. 121 con nota 200; cfr. ora anche *Archäologie und Seismologie. La regione vesuviana dal 62 al 79 d.C. Problemi archeologici e sismologici*, München 1995). La mancanza di stalle o altre capanne fa pensare alla loro presenza oltre il settore scavato.
L'edificio 'mostra caratteri di grande rusticità' (p. 124: materiali costruttivi semplici, poche decorazioni semplici, pavimenti di base e oggetti di basso rango). Il numero di abitanti viene calcolato da cinque-sei a dieci-dodici persone (ultima quantità a mio avviso esagerata). I proprietari non sono deducibili dai graffiti trovati, che danno cognomina generalmente noti per schiavi. Per la calcolazione delle dimensioni De Caro parte dalla capacità della cella vinaria, cioè 10.000 litri e viene ad una superficie del terreno di tre a otto *iugera*, cioè 0.7-2 ettari, forse da ampliare con terreni per coltivazioni o prati per bestiame, in ogni caso un ente agricolo di piccole dimensioni stando alle varie fonti (pp. 127-128). Grazie alla fertilità della terra si poteva vivere modestamente delle raccolte. Potrebbe trattarsi del lotto di un veterano e De Caro pensa ad un'azienda familiare (p. 129). Una tale conclusione correggerebbe l'idea ancora regnante di tenute grandi a gestione schiavistiche (cfr. ora il non citato W. Jongman, *The Economy and Society of Pompeii*, Amsterdam 1988, spec. 112-131).
La documentazione sui ritrovamenti (pp. 131-219) comprende un catalogo degli oggetti con quasi sempre un'illustrazione a forma di disegno e un'appendice su 'una vendemmia possibile' (pp. 221-227). Le illustrazioni, soprattutto i buoni disegni dettagliati, meno le foto, rendono facili la comprensione del testo e delle conclusioni tratte dall'autore.
A parte questa eccellente pubblicazione abbiamo ora un museo ed un monumento da visitare: la modestia dell'impianto ha reso possibile l'intero ripristino della villa. I visitatori, purtroppo ancora pochi, ottengono qui un'ottima immagine di una villa agraria, priva di qualsiasi lusso delle dimore cittadine o delle ville sontuose. Davvero un risultato splendido.

Eric M. Moormann

(A cura di) EPIFANIO FURNARI, *Neapolis*. 1. *La valorizzazione dei beni culturali e ambientali*, 2. *Temi progettuali*, 3. *Planimetria della città antica di Pompei*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1994. 3 vols., 1. 184 pp., ills.; 2. 292 pp., ills.; 3. 24 maps 1:500; 26 cm (Soprintendenza archeologica di Pompei, Monografie, 7). – ISBN 88-7062-865-5. – Lit 1.000.000,-.
MARIO PAGANO, *I Diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810). Raccolta e studio di documenti inediti*. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1997. 190 pp., 12 plates; 26 cm (Soprintendenza archeologica di Pompei, Monografie, 13). – ISBN 88-7062-967-8. – Lit 120.000,-.

La mostra Rediscovering Pompeii, che ha girato il mondo con grande successo dal 1990 in poi, presentava i primi risultati del progetto NEAPOLIS, eseguito negli anni 1986-1989 ed ora documentato in due volumi nonchè un

mazzo di piante incluse in un cofanetto. Già un volume teorico di alcuni anni fa (*L'informatica al servizio della città antica*, Roma 1988) ne riasasunse i dati più importanti. Il nome NEAPOLIS non viene spiegato: Pompei ha come grande vicina una vera Neapolis, Napoli, e non è mai stata nominata così. Un acronimo del progetto?

L'insieme ponderoso lascia deluso chi avesse la speranza di veder realizzati gli scopi formulati: dove sono ora le possibilità di consultare a forma digitalizzata le vecchie carte archivistiche? Dove i cd-rom con le pitture murali (un primo tentativo mostrato durante un convegno sulla pittura antica a Bologna nel 1995 non ha avuto, per quanto pare, una fortuna successiva e la sua qualità era pessima) e dove il catalogo di tutte le pitture del Museo Nazionale di Napoli con le loro provenienze? E perchè manca ancora una buona bibliografia, affidabile e non composta secondo quanto per caso presente in qualche biblioteca a portata di mano? Per non parlare sulla tutela dello stesso patrimonio archeologico di Pompei e le altre città vesuviane…

Il primo volume consta di lunghissime introduzioni, noiosi programmi di studi, pieni di gergo del mondo 'automatizzato' e burocratico, e può essere messo a parte da chi non sia un impiegato statale o un adetto all'IBM. Il progetto mancava di collaborazione con enti ed esperti importanti: per dare un esempio, i rapporti fra la Soprintendenza di Pompei e quella di Napoli allora erano afflitti da una vera atmosfera degli 'anni di piombo'. Il chè si palesava anche durante la suddetta mostra dove mancava ogni rimando al materiale pompeiano nel Museo Nazionale di Napoli.

Il secondo tomo invece contiene, in modo fin troppo nascosto, alcuni saggi interessanti che hanno in se il valore di mettere avanti alcuni temi degli studi pompeiani. Le pitture parietali (pp. 37-167) sono sempre state fra gli scopi principali dell'impresa. Gli ideatori hanno mirato ad una ricontestualizzazione dei frammenti (oltre 1700) nelle sale e nei depositi di Napoli come risulta dagli elenchi, i cosiddetti tabulati, redatti sotto l'egide di Salvatore Ciro Nappo: una consultazione del più grande esperto della storia degli scavi e dei movimenti di tanti pezzi, Agnes Allroggen-Bedel, avrebbe fatto superflua la maggior parte del lavoro: infatti essa ha in molti anni potuto pubblicare solo pochissimo delle sue conoscenze, in parte a motivo della politica contraproduttiva delle varie soprintendenze di allora, in parte per un'egemonizzazione del materiale dagli archeologi locali come se fossimo ancora nell'epoca dei re Borbone. Comunque sia, le schede date come esempio sono più o meno informative; alcune ricollocazioni sono nuove conoscenze basate su uno studio attentivo dell'archivio. Tutto tace tuttavia su un proseguimento di una tale schedatura, per non parlare su un (primo) catalogo scientifico. Spicca, fra l'atro, il non citare dei volumi di *Pompei. Pitture e mosaici* che costituiscono i successori di *Pitture e pavimenti di Pompei*, volumi sulla campagna fotografica della fine degli anni 70 (cfr. *BABesch* 63, 1988, 206-207). L'esclusione di materiale da altri siti (Ercolano in primo luogo) significa un passo indietro, poichè casi dubbiosi ora non vengono distinti. Già l'ultimo elenco di sostanza di K. Schefold (1957) da più informazioni.

Soprattutto il contributo dell'urbanista Paolo Sommella (pp. 163-218; introduzione chiara di B. Conticello) vale benissimo come orientamento negli studi complessi sulle prime tappe storiche di una città della quale non conosciamo le radici: greche (come ancora vuole o almeno preferisce Conticello), indigene o ancora altre. Stando agli studi di pompeianisti esperti quali De Caro e Zevi si arriva ad una sintesi ben chiara. La 'Altstadt' di Von Gerkan come primo insediamento sul piano lavico lungo il Sarno è ormai accettata, mentre viene scartata la *urbs quadrata* di Eschebach. Un tale primo nucleo urbanistico venne estesa nel VI secolo a.C. con il perimetro che venne fortificato nel V o IV secolo a.C. Il terreno così incluso serviva, come ha fatto chiaro De Caro, come orti e terreni di coltivazione. Solo in pochi luoghi tracce di abitazione sono state trovate prima del IV secolo, periodo nel quale C.L.J. Peterse è stato in grado di ricostruire le prime case indipendenti. Questa parte spicca per le belle piante di case uniformate.

L'ultimo capitolo del redattore capo Epifanio Furnari (pp. 219-291) concerne la linea costiera antica. Nel progetto una serie di cinquanta trivellazioni, per la maggior parte non scendendo oltre i sette metri circa, il livello del 79 d.C., è stata effettuata nelle adiacenze di Pompei. Le vecchie proposte sulle tracce non vengono corrette in modo drammatico e purtroppo uno degli scopi, la scoperta del porto, è fallito. La costa si è spostata verso ovest non solo a motivo delle eruzioni vesuviane, anche il deposito del fiume Sarno ed un processo di asseccamento paludoso delle acque basse lungo la costa ha creato una nuova terra, ora totalmente nascosta sotto il suburbio napolitano.

I volumi contengono varie bibliografie, di rado efficienti e mai complete. Quella alla fine del primo volume è lunga, ma fra articoli divulgativi e scientifici si vede poca differenza. In nessuna di esse le date oltrepassano il 1989, fine del progetto. O sentiamo la mancanza di una biblioteca ben fornita a Pompei o Napoli, come suggerivo sopra? È chiaro, la mia opinione non è favorevole, soprattutto poichè le illusioni suscitate nella stampa locale (analizzata a pp. 99-101) non sono state realizzate. Sia per gli studiosi che per il grande pubblico il lavoro eseguito con tanto zelo, in primo luogo da giovani pompeianisti, sembra che sia stato uno spreco. Nemmeno mezzi risultati, solo qualche saggio utile, che normalmente sarebbe stato pubblicato in una rivista specializzata. Ma ora pagare una cifra sproporzionata solo per un'apparenza bella?

La mancanza di edizioni di materiale archivistico adatte alla consultazione da parte degli archeologi, quindi, rimane un punto debole. Il volume di Pagano – valente studioso su Ercolano e sulla storia degli scavi – quindi è rilevante. L'editore ha raccolto copie di rapporti settimanali scritti dai fratelli La Vega (Francesco 1764-1803, Pietro 1803-1814) dei quali parti erano già noti da *Pompeianarum Antiquitatum Historia* di Giuseppe Fiorelli (1860). Sono stati trascritti i testi, ma se un brano si trova nella *PAH* o altrove il lettore trova solo puntini. La trascrizione non sembra diplomatica: glosse dell'editore sono state inserite fra parentesi, ma non nettamente distinte (la fig. 4 con la trascrizione a p. 104). Buffe, per esempio, le citazioni tipo: 'Si è trovata un'epigrafe *CIL* X….' come se i La Vega avessero a disposizione questo opus monumentale. Questo punto non permette una cieca affidazione all'edizione dei documenti (si sa come Fiorelli, Ruggieri ed altri allo stesso modo rielaboraro il materiale d'archivio).

Una breve introduzione inquadra la posizione dei La Vega e l'iter dei manoscritti (ora nell'archivio della Società Napolitana di Storia Patria a Napoli). Molte lacune sono dovute alla II Guerra Mondiale. I testi sembrano quelli personali, preparati per i rapporti ufficiali. Talvolta vi sono delle lettere o rapporti più generali, inseriti senza un'indicazione specifica.

Pagano si limita ad un commento scarno al testo: le epigrafi sono sempre precisamente rintracciate o indicate come inedite (e quindi provviste di commenti approfonditi). In solo pochi casi individua altri ritrovamenti e/o edifici scavati. Così vi sono pagine preziose sul Tempio di Iside, sulla Villa di Diomede e sui Teatri a Pompei. Non ha riconosciuto vari monumenti: il Doriforo della Palestra presso i teatri, trovato in molti pezzi (p. 144-145; cf. H. Weinstock, *RM* 104, 1997, 519-526) e gli scavi sull'Insula Occidentalis (p. 17-25; cfr. A. Allroggen-Bedel, *CronPomp* 2, 1976, 144-183; V.M. Strocka, *RM* 100, 1993, 321-351). Se si menziona a p. 84 un Sarno con due ninfe su una pittura, Pagano rimanda ad uno studio generale sul motivo: il 'quadro' è quello della Casa delle Vestali ora a Parigi (*PPM* 4, 103). Sono quasi moderne le riflessioni sulla tutela degli scavi e la pulitura dei terreni dalle erbe. I La Vega pensarono sulla copertura di case dove le pitture non vennero staccate. Nel 1799 per qualche mese si lavorava con ben mille operai per chi mancavano gli strumenti. Prima e dopo si continuava con i soliti dieci-quindici persone. La descrizione della Casa di Sallustio (p. 168-171) contiene dati sull'arredo, non solo le statue (per esempio il gruppo di Eracle con la cerva ora a Palermo sempre ritenuto come proveniente da Torre del Greco) ma anche l'*instrumentum domesticum*. In questa casa si conservava la pittura con Atteone coprendola con cera (p. 173).

Manca una pianta delle attività dei La Vega; se ne trova una molto illustrativa in *Pompei. Pitture e Mosaici VII* (1997) 1125 (in questo volume altri dati da aggiungere a quelli raccolti nel volume di Pagano).

Si trovano varie novità in questa collezione di documenti. Soprattutto lo studio di corredi completi deve iniziare dagli elenchi di reperti portati al museo a Portici. Un tassello, quindi, nella documentazione archivistica più concreta di quella del Progetto Neapolis.

Eric M. Moormann

JANINE LANCHA, *Mosaïque et culture dans l'Occident romain, Ier-IVe siècles.* Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1997. 427 pp., 126 ills., 12 col. ills.; 22 × 29 cm (Bibliotheca Archaeologica, 20). ISBN 88-7062-952-X. LIT 750.000/US$ 463.

In this monograph, mosaics with literary and cultural subjects are discussed. The material is drawn from the occidental provinces of the Roman Empire and ranges from the first to the fifth century A.D. The study is based on H.-I. Marrou's "Μουσικος ανηρ, Etude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains" (Grenoble 1938, rep. 1964), in which he showed that culture was a real religion, and that heroisation by means of culture was only a secondary theme in a time and society in which the pagan humanist ideal was predominant. It is Lancha's aim to study the same subject using different material, and to verify Marrou's conclusions. Apart from a few introductory pages (pp. 9-17), the book consists of two main parts: the "Catalogue" (pp. 31-292) and the "Synthèse" (pp. 293-402).

The 124 mosaics in the catalogue are arranged geographically by region, including Africa, Gallia, Hispania, Sicilia, Germania, Dalmatia and Britannia. The following items are considered: province, subject depicted, place of discovery, place of conservation, type of building and room, decoration of other parts of the building, part visible on discovery and part conserved, documentation, bibliography, description, interpretation and chronology. The catalogue is a rich source of information. In the "Observations" all earlier interpretations are listed and much useful information is assembled, but it is difficult to get access to these data; one has to go through the complete catalogue. The addition of the museum inventory numbers of the mosaics would have been helpful.

In the "Synthèse" the material is interpreted. Literary and cultural subjects can be divided into two groups: on the one hand depictions of muses, poets, philosophers, the seven wise men and persons or scenes that relate to birth or exaltation of culture, on the other hand scenes that derive from Greek and Roman literature. In chapter I, ("Scènes littéraires, dramatiques, idylliques et philosophiques" pp. 303-314) Lancha explores the literary sources for the subjects depicted. Some scenes originate from epic sources, others from Greek and Roman theatre plays which in turn were based on epic sources (works of Aischylos, Sophocles, Euripides and Seneca). The subjects depicted were also inspired by Greek and Roman theatre works, philosophical and political texts, novels and comedies. The quantity and variety of the literary sources used is striking, and illustrates clearly the place of culture in the life of the elite in the western provinces.

Chapter II, "Les sujets illustrés" (pp. 317-359) discusses the subjects depicted. The six main categories are: muses, epic scenes, theatre scenes, images of poets, authors or philosophers, idyllic scenes, philosophical or political subjects, scenes in which Pegasus is depicted and scenes with Apollo and Marsyas.

The combinations of themes within one mosaic or building are considered in chapter III, "Associations de sujets, données statistiques" (pp. 363-373). Statistics show that depictions of muses and Apollo are combined with other themes more frequently than they appear alone. For the other subjects the rate is 50%. The author also considers the distribution of the mosaics and their placement within a building: 78 examples were found in an urban context, 37 in villas and 5 in public buildings. The architectural context of 71 examples is known: the data show that literary subjects were not restricted to specific types of rooms, although there seems to be a concentration of literary subjects in the more public parts of the house (triclinium, oecus, peristylium). Mosaics with a literary or cultural connotation show a chronological predominance in the 3rd and 4th century A.D. and a regional predominance in Africa and Spain. In addition to this general picture, the appearance of literary mosaics in each region separately is studied in chapter IV ("Les particularismes provinciaux", pp. 377-383).

In chapter V, “Les inscriptions” (pp. 387-390) the types of inscriptions that appear on the mosaics in the catalogue are discussed. If one considers the nature of the texts, they can be divided into five groups: inscriptions that identify persons, quotations from Greek and Latin literary works, commentaries in Latin, signatures of mosaicists and names of owners, and an inscription with dramatic character. The “conclusion” (pp. 393-402) contains the long-expected comparison of mosaics with literary and cultural scenes in the western provinces, with their counterparts in Italy and the eastern provinces. In Italy, muses occur less frequently, but literary and dramatic subjects are more popular than in the western provinces. In the western provinces, there is a concentration of literary and cultural scenes in important cities and in villas, but they are also found occasionally in public places. In Italy literary mosaics are found in big and small cities alike, but are confined to an urban context and restricted to private places. The fact that in the occidental provinces these themes also occur in public places, shows that culture was really confessed and had a more vivid character than in Italy. Comparison with the eastern provinces leads to the following picture: in the occidental provinces depictions of muses are more frequent than in the oriental provinces. The mosaics in the western provinces show adaption and transformation and a richer and more varied treatment of the subjects. The author concludes her monograph with the remark that the richness of themes is remarkable. It is a sign of attachment to a culture that was really practised, and not a distant ideal.
Although Lancha’s study is very original and has a lot of merits, a few suggestions may perhaps be offered. First of all, some inconsistancies must be mentioned. The “Synthèse” comprises five chapters instead of the four mentioned by the author (p. 12). The arrangement of the provinces in the catalogue is not in accordance with the number of mosaics discovered there (contra p. 17). In the opening line to chapter V Lancha mentions twenty-one mosaics with inscriptions. However, the mosaics discussed in this chapter are 26 in number, and consultation of the catalogue shows that 29 examples are listed. One gets the impression that the book has been written in different stages, and that the separate parts have never been checked sufficiently and made to correspond with each other.
Despite all her efforts, it never becomes quite clear what criteria Lancha uses to include a mosaic in the catalogue. On three different occasions Lancha tries to illuminate these criteria (pp. 13, 297 and 318). Perhaps it would have been better to combine these data in one place. According to the author (p. 297), there are different kinds of literary mosaics: some combine a non-literary subject with a literary text (portraits of authors with a quotation from their work), others show a literary subject in combination with a non-literary text, and some scenes without an inscription can also be considered literary. However, portraits of authors is not the only category of mosaics to combine a non-literary subject with a literary text. A perfect example is the “catalogue of boats” from Althiburus (Tunesia), which should not have been left out of a publication on “Mosaïque et culture dans l’Occident romain”. The mosaic shows numerous kinds of boats accompanied by inscriptions that are in part quotations from ancient authors (Ennius, Lucilius and Cicero). The exclusion of this mosaic is even more surprising because a mosaic from Vinon, which also combines a non-cultural (Dionysiac) theme with a literary text, is included in the catalogue. Another mosaic that should have been listed was discovered in a roman villa in Orbe-Boscéaz in 1993. The upper figurative panel shows Odysseus and Agyrtes searching for Achilles in the court of king Lykomedes. The second panel is very fragmentary but shows Achilles, holding a shield an a spear, in the gynaikon. This mosaic bears a striking resemblance to some mosaics from the catalogue (nos. 44, 62, 81 and 90).
Nevertheless, one may regard the present work as a fine and valuable publication on mosaics with literary and cultural themes. The fact that almost every mosaic from the catalogue has been depicted, is unique. This work will be of great help to anybody who wants to study in detail one of the mosaics listed, or mosaics with literary and cultural themes in general. It also may serve as a classification mode for mosaics that will be discovered in the future.

A.M.H.M. Notermans

Christian Vandermersch, *Vins et amphores de Grande Grèce et de Sicile, IVe-IIIe s. avant J.-C.* Études I, Centre Jean Bérard, Naples 1994. 279 pp, numerous figs; 24 cm. ISBN 2-903189-45-5.

Vins et amphores de Grande Grèce et de Sicile is Vandermersch’s doctoral thesis. It should, therefore, be the author’s masterproof in which he shows his ability to produce a piece of research which is both original and solid. The book under discussion answers to these criteria and is in some ways even daring. Its title, which covers the contents of the book fairly well, makes it sufficiently clear that the subject studied by the author and the methods used in the course of the investigations are decidedly tricky. Information on wine comes almost exclusively from written sources, whilst the information on amphoras stems mostly from archaeological contexts. It is, of course, generally known that written information and archaeological data are often difficult to reconcile.

The author states his main aim on p. 11. He likes to contribute to better understanding of the economic importance of viticulture in Magna Graecia and Sicily. By integrating two different data sets on two different, but decidedly linked subjects Vandermersch hopes to produce a better insight into wine and the export of wines in the 4th and 3rd centuries BC. From the actual text it becomes clear that wine production and wine consumption are also studied.
In his introduction (chapter I) Vandermersch rightly stresses that the wines and amphoras from Hellenistic southern Italy and Sicily have not received the close attention they deserve. He states that we know almost nothing on the wines of these areas because the books of Italiote and Sicilian-Greek writers have not been preserved. Moreover, the Hellenistic amphoras of these areas are poorly studied: they were epigraphically uninteresting

because they seldom bear stamps. One may well add that the so-called Graeco-Italic amphoras come mainly from settlement contexts, and that these types of contexts have only been excavated very sparingly. Furthermore, it should be noted that the Graeco-Italic amphoras may well have originated in the 4th century BC, but that they were especially common between the middle of the 3rd and the middle of the 2nd century BC. This period has received hardly any attention at all, because it was completely (Magna Graecia) or partly (Sicily) the period following the Roman conquest which, according to the clichés of antiquity, was unjustly thought to be a period of oligoanthropia and general impoverishment.
Chapter II is dedicated to the wines. Here the bias in the data set concerning this subject is highly apparent. The information stemming from ancient authors and epigraphical sources covers nine pages, whilst three pages including figures suffice to present the thin archaeological evidence presented by excavated structures (only one) and the two palaeobotanic sources (Metapontum and Roccagloriosa). The iconographic sources for wines (red-figured pottery, coins etc.) are added (pp. 38-42), but prove to be rather uninformative.
In chapter III the amphoras are presented. The data set is exclusively archaeological. Six types of Graeco-Italic amphoras are presented, mainly on the basis of morphological differences. The various fabrics which play such a dominant role in Roman amphora studies, have only received limited attention. What is offered to the reader and user of the book are six forms which may allow only a general identification, whilst identification of the production area on the basis of fabrics identified by microscopical analysis and/or petrological studies may have been much more rewarding. The chapter, therefore, is unlikely to play a role as identification guide for the field archaeologists confronted with Graeco-Italic amphoras.
Chapter IV (*Organisation de la production*) and V (*Consommation et circulation*) complete the book. The former of these is mainly based on written evidence. The conclusions on the consumption of the wine in the latter, however, are mainly derived from the distribution of the amphoras (archaeological sources), though amphoras are more indicative of the export of wines than of the consumption. The book close with a large and useful index of the stamps found on the Graeco-Italic amphoras.

Of course, *Vins et amphores* does not answer all the questions the reader may have had when taking up the book. One of the items that are not discussed, is how the Graeco-Italic amphoras relate to other amphora productions of antiquity. What was their pedigree, what kind of amphoras inspired the south-italian Greeks and non-Greeks to produce their Graeco-Italic types (Corinthian B amphoras, which were at least in part produced at nearby Corfu?). Did the Graeco-Italic amphoras have any offspring and were they, for instance, related in some way to the Apulian amphoras of the Brindisi district and other parts of Roman Calabria of the later 2nd and 1st centuries BC? Why, moreover, were the very numerous Graeco-Italic amphoras from 3rd-/early 2nd-century, south-Apulian contexts systematically neglected, while these may well have been close relatives of the well-known Apulian amphoras?
Vins et amphores de Grande Grèce et de Sicile is basically an attempt to organize a dialogue between written sources and archaeological information on the wine sector. In Vandermersch's book both *interlocuteurs* are good *causeurs*: each of them tells a story, both with almost philosophical undertones (the book opens and closes with a passage written by the philosopher Ernst Jünger). Unfortunately, they use different languages and the discussion leader (Vandermersch) is unable to make them sufficiently compatible in order to present to the reader an overall picture on the economic role of wine, wineries, wine drinking, and the export of wines from the area under discussion during the 4th and 3rd centuries BC. The book contains a host of useful information on many aspects of the south-italian wines of the Hellenistic period, but the concept of the book is not always convincing. Probably the importance of wine for the economy of Magna Graecia and Sicily was much greater than the 156 pages of actual text of the book manage to convey to the reader.

Douwe Yntema

Chiara Tarditti, *Vasi di Bronzo in area Apula. Produzioni greche ed italiche di età arcaica e classica*. Collana del Dipartimento di Beni Culturali, Settore Storico-Archeologico, no. 8. Galatina, Congedo Editore, 1996. 233 pp., 66 figs; 28.5 cm. ISBN 88-8086-125-5.

Bronze vessels have always attracted the attention of archaeologists, because they are rare and precious objects in most of the ancient societies. They are often suggested to have been objects that gave prestige to their owners; they are supposed to be the prerogatives of local elites. The contexts from which they stem seem to indicate that this supposition must hold good for the Mediterranean area in the first millennium BC. Here bronze vessels are almost invariably found in graves which stand out because of their place in the necropolis, because of the care bestowed upon the burial and because of the non-bronze objects that accompany the deceased. Bronze vessels are not only found in the princely tombs of tribal systems such as those of 7th-century Cerveteri and Palestrina, of late-Hallstatt Vix, Hatten and Hochdorf and of 6th-century Trebenishte, but also in a series of aristocratic tombs of the Greek *poleis* of Metapontum and Taranto and their non-Greek hinterlands.
The book written by Chiara Tarditti deals with a very substantial quantity of bronze vessels from the present-day *regione Puglia* in Italy. The specimens discussed in *Vasi di Bronzo in area Apula* all stem from Apulian sites which can be taken to have been outside the territories of the Greek *poleis*. They are likely to have functioned in the non-Greek, 'native' cultural systems, indicated by the Greeks as 'Messapians' and 'Peucetians'. These were the pre-Roman inhabitants of the present-day provinces of Bari, Taranto, Brindisi and Lecce.
During the archaic and classical periods these populations are likely to have had tribal organization structures. Some of their settlements were fortified as early as the late 6th century BC. Ancient authors give us the names of some

of their *basilees* or *dynastai*. These tribal or subtribal leaders of the 6th, 5th and early 4th centuries BC may well have been among the owners of the bronze vessels presented by Tarditti. The Apulian burials containing bronze vessels are often indicated as '*tombe principesche*'.

Vasi di Bronzo in area Apula does not aim at discussing the role of these vessels in the local societies of the Bari area and the Salento peninsula. Chiara Tarditti's book is obviously meant to be a *catalogue raisonné*. The catalogue part, in fact makes up the major part of the book (pp. 15-119). It is a detailed and exact inventory indeed which contains a host of information on the 270 bronze vessels of the archaic and classical periods from central and southern Apulia. They are arranged by form. Provenance, dimensions, dating and a detailed description are given for each piece. The descriptions, moreover, are always matched by good photographs and often a profile drawing is included in the documentation. In this way Tarditti presents a substantial quantity of unpublished pieces: the numerous bronze vessels of the Rutigliano-Purgatorio necropolis in the Bari province, excavated in the second half of the 1970s. They make up c. 60% of the bronze vessels in the book.
The second part of the book is dedicated to the 'typological' analysis (It: *Analisi tipologica dei materiali*, pp. 121-185). It puts the pieces in the catalogue in a wider perspective. Here the variants, function, origin and distribution of the various forms are amply discussed. Tarditti's discussions suffice to show that she is well-informed on bronze vessels from large parts of Mediterranean and north-western Europe. She adds several pieces of information which put old views in a new light.
Part III (*Aree di produzione*) closes the book. It studies the various production centres from which the specimens in the catalogue are likely to stem. Of course, this is the most tricky part. There are no truly reliable data that may serve to establish the origin of a given piece. Whilst technical analyses are often used to check suppositions concerning the sources of pottery classes, analyses of the composition of bronze objects are notoriously unreliable in this respect. Refined stylistical analysis is used instead. On this admittedly weak basis almost 50% (149 pieces) of the bronze vessels in the book are assigned to a regional or local production centre in central Apulia. This is a remarkably high percentage that presupposes the presence of a group of specialists in the native society of this area during the 5th century BC.

Of course, the book leaves some questions unanswered. Why, for instance, was such an impressive quantity of bronze vessels found at Rutigliano. Was Rutigliano a special settlement or may we suppose that several other necropolises of central and southern Apulia once contained such a large quantity of these vessels? If quite a number of settlements can be supposed to have had such quantities of bronze vessels, how exclusive were these objects. Did they really indicate a local elite. A question of completely different nature is why the bronze vessels of Salento and the Bari area were selected for publication and why only part of the bronzes from the Metaponto hinterland was included in the catalogue. It is perfectly understandable that the very substantial series of bronzes from Rutigliano was included when the opportunity to do so arose. But why would one wish to include bronze vessels from Ginosa, Altamura and Monte Sannace (all in the Metaponto hinterland) and leave out the bronze vessels from, for instance, Miglionico which was part of the same cultural and possibly tribal entity during the 6th, 5th and 4th centuries BC? Why include the bronze vessels from Ruvo di Puglia in the northern part of the present-day Bari province and exclude the bronze vessels from nearby Canosa and Lavello. The vessels of which coherent group of ancient cultures were actually studied in the book?
Vasi di Bronzo in area Apula is a well-edited, well-written and richly illustrated book with a host of useful data. It is one of those publications which are, above all, good data bases. It provides an excellent starting point for further research. Tarditti has performed her task admirably. One would wish to have comparable books on other types of finds and find complexes. They raise questions and stimulate discussions.

Douwe Yntema

PAOLA PUPPO, *Le coppe megaresi in Italia*. Studia Archaeologica no. 78. Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1995. 175 pp, 29 figs, LXXXI pls; 25 cm. ISBN 88-7062-907-4; Lit. 27.000.

Paola Puppo's *Le coppe megaresi in Italia* aims at giving an overall view of the Hellenistic relief wares found in Italy. The book, therefore, includes both pots with relief decoration produced in Italy and ceramics with the same type of ornamentation that reached the peninsula by means of ships. The book is an updated version of a doctoral thesis. It must be admitted that the subject of both thesis and book is extremely wide and almost certainly too ambitious for a young scholar who is just entering the archaeological playground.
The publications on Hellenistic relief wares that have appeared in past two decades, have demonstrated that it is not easy to have a firm grasp on such ceramics. There are some monumental publications such as Laumonier's book on the *bols ioniennes* (*Fouilles de Délos* XXI, 1977), Siebert's *Recherches sur les ateliers des bols à relief du Péloponnèse*, Athens/Paris 1978), Rotroff's excellent analysis of Athenian specimens (*The Athenian Agora*, vol. XXII, 1982) and Kossatz's *Funde aus Milet: Die megarischen Becher* (Berlin/New York 1990). Smaller contributions were made on, for instance, Epirote, Macedonian and Pergamene relief wares. These publications indicate that relief bowls were made in many settlements of Greece and other parts of the eastern Mediterranean. Whilst only a few of these regional (or even local) productions have received an overall treatment, the various cross-links between them have received no attention at all. In the present state of research, the panorama of Hellenistic relief wares is a hazy landscape with only a few bright patches. It is, therefore, an extremely arduous task for a young archaeologist to give a good insight into the two or three Italic branches of this class and deal with the imported relief wares which may stem from a wide

variety of sources, many of which are still unknown and inadequately covered.
Puppo's world of relief wares is deliciously simple. She deals solely with central-Italic ('*Italo-Megarese*') relief wares and non-Italic ('*Megarese*') relief wares. Much of the authors attention focuses on the first one of these two large groups. Evidently, her perspective is mainly Italocentric.
Puppo's book opens with a short chapter called '*Tipologia*' (pp. 17-20). It contains a very general introduction on the various forms. The synoptic table on p. 19 suggests that hemispherical bowls from Attica, Ionia, Taranto and central-Tyrrhenean areas were used in Italy. The presence of Attic specimens in Italy, however, is rather doubtful. Of course, Attic pottery was very much in evidence in Italy during the 6th and 5th centuries BC. By about the middle of the 3rd century, however, Athens had become a peripheral element in the Mediterranean trade networks: its ceramics, therefore, were of mainly regional importance. Puppo seems to exclude those overseas areas as potential sources of relief wares from which pots belonging to other ceramic classes are known to have reached Italy in middle and late Hellenistic times (e.g., Epirus, the Pergamum area and the Syrian district surrounding Antioch-on-the-Orontes).
The *Tipologia* is followed by the first true chapter. It discusses the history of the so-called 'Italo-Megarian' wares, i.e., the non-glazed relief wares produced in central-Tyrrhenean Italy. In chapter II the workshops producing these central-Italic wares are presented. Here we encounter some old friend such as, for instance, the potters Lapius, Popilius and Heracleides. Stylistical peculiarities of each of these potters are given, followed by a catalogue of the pots which bears their producers name or which can be assigned to him on stylistical grounds. A special chapter is dedicated to the Cosa finds (chapter III). By and large, it is an updated echo of Moevs' original publication (M.T. Marabini Moevs, Italo-Megarian ware at Cosa, *MAAR* 34, 1980).
The fourth chapter discusses specimens which according to Puppo were made in the Taranto area. The ceramics collected in this chapter are a very strange hotch-potch indeed. On close inspection it appears to contain bowls from a wide variety of sources. Profiles, descriptions of fabics and ornaments suggest that several specimens can probably be assigned to production centres of western Asia Minor (e.g., Puppo's TA 10). Other specimens in this chapter are likely to stem from various production centres in the Balkans or the Middle East. What the author probably meant to present were the relief bowls of Apulian Grey Gloss wares (Italian: *ceramica a pasta grigia*). They are characterized by an extremely hard fired, light grey clay and a somewhat lustrous dark grey gloss (on these wares in general, see L. Giardino, Sulla ceramica a pasta grigia di Metaponto e sulla presenza di alcuni bolli iscritti: studio preliminare, *Studi di Antichità* 1 (1980, 221-287). The relief bowls of this ceramic class were almost certainly produced in the Metaponto area, where they are fairly common. Because Apulian Grey Gloss relief bowls seem to be rare in the areas surrounding other probable production centres of the Apulian Grey Gloss class (e.g., Heraclea, Taranto, Brindisi, Lecce), Metaponto could well have been the only centre in southern Italy producing hemisperical bowls with relief decoration.
The uneasiness resulting from chapter IV seems to resolve itself in chapter V. It deals with the relief bowls **in** Sicily and contains pots both produced in and imported to Sicily. A similar title should have been used also for chapter IV. For instance: *Le coppe megaresi nell'area lucano-apula*. The confusion, however, reaches an absolute maximum in chapter VII on 'imported' relief bowls. As we have seen above, both chapter IV (Apulia) and chapter V (Sicily) contain imported specimens. One wonders which criteria were used by the author and why the bowls are presented in this extremely confusing way.

What remains is a book on Hellenistic relief wares in Italy with a series of flaws and flutters. Reading it causes considerable uneasiness and confusion. The material offered in the book is fairly complete. Puppo has searched a large number of publications to make her data base as complete as possible. She has not missed much. Only the substantial series of Apulian Grey Gloss relief bowls from the American and British-Canadian excavations in the Metaponto hinterland have been overlooked (e.g. from Monte Irsi: A.M. Small, *BAR Supplementary Series* no. 20, 1977; from Gravina di Puglia: A.M. Small, Gravina. An Iron Age and Republican Settlement in Apulia, vol II. *Archaeological Monographs of the British School at Rome* no. 5, 1992). The way in which the finds are treated, however, suggests that authopsy on the relief wares of Sicily and southeastern Italy has not been standard procedure. As for the identification of and insight into the relief wares of southern Italy and non-Italic workshops, there is much to be wished for.
The making of a book on all things relief-decorated in Hellenistic Italy appears to be beyond the reach of the author. Because of the wide variety of sources the 'imported' pieces deserve a separate and detailed treatment. Further research into their decoration and fabrics will almost certainly prove to be fruitful. It could well supply new information on the external relations of peninsular Italy in Hellenistic times. At present our knowledge on this subject is almost exclusively based on literary evidence. Puppo's *Le coppe megaresi in Italia*, however, is basically a book on the relief wares produced by potters such as Lapius, Popilius and Heracleides in central-Tyrrhenean Italy.

Douwe Yntema

F. van Keuren, *The Coinage of Heraclea Lucaniae*, Roma, 1994 (= Archaeologica 110).

For centuries the Greek cities in South Italy and on the island of Sicily have fascinated collectors and scholars because of their coinage. I am sure that collectors will welcome the richly illustrated study by Van Keuren on the coinage of Heraclea Lucaniae. To collectors of Heraclean coins the book will certainly give sufficient information enabling them to place single coins in their collection in a wider context. For scholars, however, the study does not tend to be up to expectations. The set-up

and substance of this monography have given me reason for criticism on a number of crucial points. Firstly, the title does not cover the content. The title suggests that the study deals with the coinage of Heraclea. But the author only gives an overview of the various coin types issued in this South Italian town. The book is not a corpus, as one could expect, but a framework or preliminary study. The author does not explain why he pays special attention to the various dies starting from group F and why he does not do so for the dies belonging to the groups A-E. Could it be that the more comprehensive study currently prepared by him and to which he frequently refers begins with group F?

Heavy and light specimens are all too readily mixed up. "Some examples with reduced weight" (No. 87) or "examples with heavy and reduced weights" (No. 97) show that economic processes like devaluation and revaluation do not mean much to the author.

It is true that after a devaluation old dies could still be used. Die links between light and heavy examples show that this did happen now and then. Making a new die was a time-consuming and probably also costly operation and in times of devaluation people wanted new money to circulate quickly. But is such a die link sufficient reason to assign everything to the same catalogue number?

The (frequent) references to all kinds of statues – in particular those of Heracles in Heraclea – will in most cases certainly be correct. However, antique coins are no photographic images and that's why I doubt whether every single difference in the dies can be attributed to constantly changing statuary prototypes. It is very likely that in a city like Heraclea there were many statues of the name-giving hero, but die carvers – particularly in South Italy and on Sicily – were also artists. They had their own artistic feelings and interpretations of the models they were carving.

The author gives a good view of the versatile relations between Heraclea on the one hand and Tarente and Metapontum on the other. The arguments for the existence of a tri-partite alliance based on similarities in coin types and symbols seem quite convincing to me. The same applies to the link between many data and the activities of Pyrrhus of Epirus, who was roaming all over Southern Italy with his army at the beginning of the 3d century.
The chaotic political and economic situation of those days must certainly have had an impact on the coinage of the Greek cities in South Italy. It is therefore regrettable that the book does not contain any data at all on the circulation of Heraclean coins and on whether they occur in hoards. Specifically from the Pyrrhic Period numerous hoards were found and it is very likely that these finds included Heraclean money.

The book is richly illustrated: all 176 specimens described in the book are depicted. Also included are a number of enlargements. The scale of these enlargements is not indicated (probably 2:1). The illustrations give a good picture of the beauty of this attractive coinage.

J.P.A. van der Vin

C.O. PAVESE, *L'auriga di Mozia.* (Studia archaeologica 81) Roma, L'ERMA di Bretschneider 1996. 77 pp., 30 figs.; 31.5 cm – ISBN 88-70621-930-9 – Lit. 100.000.

Found in 1979 on the islet of Motya, an old Phoenician settlement off the west coast of Sicily, this classical statue from a destruction layer of 396 BC has aroused a fierce debate among experts on ancient sculpture. At a meeting in 1988, *La statua marmorea 1988 di Mozia* (cf. BABesch 65, 1990, 184-5), many hypotheses were put forward; another convention in which the statue played a major role was held recently (N. Bonacasa, *Lo stile severo in Grecia e in Occidente – Aspetti e problemi*, Rome 1995). An extensive study published in the last year (M. Bell III, *The Motya Charioteer and Pindar's Isthmian 2*, MAAR 1995, 1-34), with more comparative material and a more profound analysis, independently reaches to similar conclusions. In the meantime, the Motya statue has won a place in handbooks of Greek art (Biers 1996) and sculpture (Rolley 1995).
The variety of hypotheses so far suggested only illustrates how little we know of Greek originals, as the Riace bronzes have already taught us. A new hypothesis, such as the one presented in this study, will therefore provoke critical scrutiny. Previous theories are summarized in the book under review (pp. 61 f.): a charioteer, a dancer, an actor, a mythical or a historical figure have been suggested. Different sculptors, provenances and dates in the 5th century BC have been proposed.
P.'s book is divided into three chapters, not arranged in a logical order: (I) Interpretation of the subject, (II) Stylistic description, and (III) Attribution. Most of the illustrations, taken from *La statua marmorea* 1988, are of poor quality. From the outset, P. tries to convince the reader of his hypothesis: through analysis of the costume (long chiton, broad belt around the breast, and the lost bronze casquet?) he arrives at the generally accepted view that a charioteer is represented, as often depicted on Sicilian coins. The famous charioteer in Delphi is the closest parallel. After reviewing all the victories in the Panhellenic games attested by Pindar and the scholia, P. believes that the person represented is Nikomachos, the charioteer of the Akragantine tyrant Theron, who won in the Olympic games of 476 BC, and who would thus be depicted after his victory, just as he puts a wreath on his head. According to P., the statue was carried off as booty from Akragas during the Carthaginian campaign of 409-406 BC.
If the available evidence is so scanty, the only methodologically correct approach is to insist that the interpretation must be consistent with all the evidence. As soon as contradictions or improbabilities are introduced, the hypothesis becomes less plausible. The loose stance in contrapposto of the Motya statue, with his left hand resting on his hip, is too relaxed for him to keep his balance on a chariot while crowning himself (Pavese plate 30). His head seems to be turned too far away from his crowning right hand, although the lack of weathering on top of the extant right arm indicates that it was bent, as Bell has pointed out. The statue rather recalls Pelops on the East pediment of the temple of Zeus at Olympia. The head is reminiscent of Akragantine sculptures, e.g. the

Akragantine kouros and the kneeling wounded warrior, but the clothing and the modelling of the body must be dated later than 471 BC, the year, in which the last Akragantine tyrant was overthrown. It is chronologically closer to the metopes of temple E at Selinus and, from its latest stylistic features that a sculpture must be dated. We believe that the provenance and interpretation of the Motya statue cannot be established with certainty on the basis of the actual evidence. The soil of Motya may still conceal the inscribed base: until it is found, any proposed identification remains highly speculative.

J.A.K.E. de Waele

Books Received

DENISE ALLEN, Roman Glass in Britain. Princes Risborough: Shire Publications Ltd., 1998. 57 pp. , 43 figs.; 21 cm (Shire Archaeology; 76). – ISBN 0-7478-0373-0. – £ 4.99,–.

LUIGI BERNABÒ-BREA, Le maschere ellenistiche della tragedia Greca. Napoli: Centre Jean Bérard, 1998. 78 pp., 108 figs.; 22 cm (Cahiers du Centre Jean Bérard, XIX). – ISBN 2-903189-55-2.

MARCO BETTELLI, Roma, La città prima della città. I tempi di una nascità; la cronologia delle sepolture ad inumazione di Roma e del Lazio nella prima età ferro. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1997. 226 pp., 85 pls.: 24 cm (Studia Archaeologica; 86). – ISBN 88-7062-963-5.

RAFFAELLA BONIFACIO, Ritratti romani da Pompei. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1997. 134 pp., 44 pls., 30 cm (Archaeologia Perusina 14; Archaeologica 123). – ISBN 88-7689-132-3.

(Sous la direction de) MICHEL BONIFAY, MARIE-BRIGITTE CARRE et YVES RIGOIR, Fouilles à Marseille – les mobiliers (Ier et VIIe s. après J.-C.). Paris: Editions Errance et Adam, 1998. 420 pp., figs.; 28 cm (Études Massaliètes; vol 5). – ISBN 2-87772-155-8 en 2-908774-10-0.

NANCY BOOKIDIS and RONALD S. STROUD, The Sanctuary of Demeter and Kore. Topography and architecture. Princeton, NJ: The American School of Classical Studies at Athens, 1997. 480 pp., 109 figs., 66 pls., 12 plans: 31 cm (Corinth vol. XVIII, part III). – ISBN 0-87661-183-8. – $ 125.00,–.

BRIGITTE BORELL und DESSA RITTIG, Orientalische und Griechische Bronzereliefs aus Olympia. Der Fundcomplex aus Brunnen 17. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1998. 225 pp., 26 figs, 70 pls.; 31 cm (Deutsches archäologisches Institut. Olympische Forschungen; band 26). – ISBN 3-11-015091-3. – DM 280,–.

CHRISTOPH BÖRKER und JOHANNES BUROW, Die hellenistische Amphorenstempel aus Pergamon. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1998. 160 pp., 6 figs, 40 pls.; 31 cm (Deutsches archäologisches Institut. Pergamenische Forschungen; Band 11). – ISBN 3-11-015621-0. – DM 188,–.

JOHN MCK. CAMP II, Horses and horsemanship in the Athenian Agora. Princeton, NJ: The American School of Classical Studies at Athens, 1998. 40 pp., 56 pls.; 22 cm (Excavations of the Athenian Agora Picture Books; 24). – ISBN 087661-639-2. – $ 5.00,–.

SHEILA CAMPBELL, The Mosaics of Anemurium. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1998. 70 pp., 60 figs., 16 colour pls., 242 pls.; 28 cm (Subsidia Mediaevalia; 25). – ISBN 0-88844-374-9. – $ 45,–.

(A cura di) GIOVANNANGELO CAMPOREALE, L'abitato etrusco dell'Accesa – Il quartiere B. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1997. 443 pp., 31 figs., 44 pls., 30 cm (Archaeologica 122). – ISBN 88-7689-129-3.

PAOLO CARAFA, Il comizio di Roma dalle origini all'età di Augusto. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1998. 193 pp., ills; 29 cm (Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma. Supplementi: 5) – ISBN 88-8265-003-0.

W.G. CAVANAGH and M. CURTIS (eds.), Post-Minoan Crete. Proceedings of the first colloquium. London: British School at Athens, 1998. 134 pp., figs.; 30 cm (British School at Athens Studies Series No. 2). – ISBN 0-904887-29-4. – £ 22,–.

SEBASTIANA NERINA CONSOLO LANGHER, Un imperialismo tra democrazia e tirannide. Siracusa nei secoli V e IV a.C. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 1997. 134 pp., 44 pls., 24 cm (Supplementi a "Kokálos"; 12). – ISBN 88-7689-131-5.

MARTIN COOK, Medieval Bridges. Princes Risborough: Shire Publications Ltd., 1998. 56 pp., 37 figs.; 21 cm (Shire Archaeology; 77). – ISBN 0-7478-0384-6. – £ 4.99,–.

CLAUDIA CRUCIANI – LUCIO FIORINI, I modelli del moderato. La Stoà Poikile e l'Hephaisteion di Atene nel programma edilizio cimoniano. Napoli: Edizione scientifiche Italiane, 1998. 200 pp., pls.; 24 cm. – ISBN 88-8114-617-7.

(A cura di) ANTONIO D'AMBROSIO-ERNESTO DE CAROLIS, I monili dall'area vesuviana. Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 1998. 133 pp., 39 pls.; 29 cm (Cataloghi/ Ministero per i beni culturali e ambientali, Soprintendenza archeologica di Pompei; 6). – ISBN 88-7062-972-4.

J. DE LA GENIÈRE (ed.), Héra. Images, espaces, cultes. Napoli: Centre Jean Bérard, 1997. 270 pp., figs.; 28 cm (Collection du Centre Jean Bérard, 15). – ISBN 2-903189-54-4.

ELKE FORBECK und HUBERTA HERES, Das Löwengrab von Milet. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1997. 65 pp., 43 figs; 31 cm (136. Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin). – ISBN 3-11-016101-X. – DM 60,-.

DANIEL GRAEPLER, Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole van Tarent. München: Biering & Brinkmann, 1997. 286 pp., figs., 293 pls., 32 cm . – ISBN 3-930609-13-2.